جون ستوري

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية



ترجمة

د. صالح خليل أبو أصبع

د. فاروق منصور

جون ستوري

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

ترجمة

د. صالح خليل أبو أصبع

د. فاروق منصور

مراجعة

عمر الأيوبي

الطبعة الأولى 1436هـ 2014م
حقوق الطبع محفوظة
© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة- مشروع «كلمة»

CB19 .S8412 2014
Storey, John, 1950-
[Cultural theory and popular culture]
النظرية الثقافية والثقافة الشعبية/ تأليف جون ستوري؛ ترجمة د. صالح خليل أبو أصبع، د. فاروق منصور.- أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2014.
ص. 403 ؛ 24×17 سم.
ترجمة : Cultural theory and popular culture
تدمك: 978-9948-22-420-4
1- الثقافة الجماهيرية. 2- الثقافة- فلسفة. 3- العادات والتقاليد.
أ- أبو أصبع، صالح خليل. ب- منصور، فاروق.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:
John Storey
Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction

www.kalima.ae KALIMA
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

المحتويات

تَوْطِئَةٌ من المُتَرْجِمَيْن

عرف الحقل الأكاديمي العربي دراسات التراث الشعبي منذ منتصف القرن العشرين، ودخلت دراسات الفلكلور والفن الشعبي مناهج الدراسات الجامعية في العديد من الجامعات العربية. ولكن الاهتمام بالدراسات الثقافية بدأ في وقت متأخر من ثمانينيات القرن العشرين وقد تمثل باجتهادات فردية دون أن تدخل الدراسات الثقافية والنظرية الثقافية والثقافة الشعبية صميم المناهج الأكاديمية في الجامعات العربية.

ومنذ سبعينيات القرن العشرين، شهد الحقل الثقافي العربي حركة ترجمة نشطة مبكرة للعديد من الدراسات التي تدخل في صميم النقد الثقافي، مثل ترجمات لأعمال مدرسة فرانكفورت، وخصوصاً أعمال هربرت ماركوز، وكذلك أعمال جان - فرانسوا ليوتار، وجان بودريار، وفريدريك جمسون، وجاك دريدا، ورولان بارت، وكلود ليفي - ستراوس، وإدوارد سعيد، ووِيل رايت وغيرهم ممن ناقشوا الثقافة والحداثة وما بعد الحداثة.

وبنهاية القرن العشرين بادرت جامعة فيلادلفيا في الأردن بعقد عدة مؤتمرات ناقشت فيها قضايا تخص الدراسات الثقافية، مثل مؤتمر الحداثة وما بعد الحداثة الذي عقد في جامعة فيلادلفيا بعمان - الأردن نيسان/ أبريل (1999) ومؤتمر ثقافة الصورة (في دورتين الأولى في نيسان/ أبريل، والثانية في تشرين الأول/ أكتوبر (2007). وكان من أحدثها مؤتمر الثقافات الشعبية تشرين الثاني/ نوفمبر (2011)، واستضاف هذا المؤتمر البروفسور جون ستوري مؤلف هذا الكتاب «النظرية الثقافية والثقافة الشعبية» ليكون المتحدث الرئيسي في الجلسة الافتتاحية.

ونظرا لأهمية هذا الكتاب فقد عرضنا على البروفسور جون ستوري ترجمة الكتاب إلى العربية، وقد أبدى حماسة لذلك وتواصل مع الناشر بهذا الخصوص، وأبدى موافقته

على الترجمة بشرط أن يصدر العمل عن دار نشر، وقد باشرنا في ترجمته. ويعترف الباحثان بمشقة ترجمة مثل هذا الكتاب من حيث صياغة العبارة والمصطلحات والإحالات الثقافية العديدة غير المألوفة للقارئ العربي. ولذا اجتهدنا في ترجمة المصطلح وأبقينا معه المصطلح بلغته الأصلية وكذلك أسماء الأعلام. وفي ذيل الصفحات سيجد القارئ تعريفات قدمها المترجمان لتساعده في متابعة النص.

وسيجد القارئ في الكتاب مصدراً شاملاً لفهم مناهج الدراسات الثقافية والثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية، مثل الثقافية (النزعة الثقافية Culturalism)، والماركسية التقليدية Classical Marxism ومدرسة فرانكفورت والتوسيرية [المذهب التوسيري] ونظرية الهيمنة Hegemony، وما بعد الماركسية، والدراسات الثقافية والتحليل النفسي بمناهجه المختلفة (التحليل النفسي الفرويدي/ التحليل النفسي السينمائي/ التحليل النفسي اللاكاني) والبنيوية، وما بعد البنيوية، والجنسانية والجنسوية، و«العرق» والعنصرية، والتمثيل، وما بعد الحداثة، والدراسات الثقافية ما بعد الماركسية.

المترجمان

د. صالح خليل أبو أصبع ود. فاروق منصور

مقدمات المؤلف

مقدمة الطبعة الخامسة

في كتابة الطبعة الخامسة من هذا الكتاب، قمت بتنقيحه وأعدت كتابة جميع أجزائه وتحريرها. كما أنني أضفت مواد جديدة لمعظم فصوله (نما الكتاب من حوالي 65,000 كلمة في طبعته الأولى إلى ما يزيد عن 114,000 كلمة في الطبعة الخامسة). ولقد كانت الإضافة الأكثر وضوحاً هي الفصل الجديد «العرق والعنصرية والتمثيل»، والأقسام الجديدة عن الآلة البانوبتكية panoptic (الفصل السادس)؛ وثقافة التقارب (الفصل التاسع). كما أنني أضفت المزيد من الرسوم البيانية والصور التوضيحية.

ويفضّل أن تقرأ الطبعة الخامسة بالتزامن مع الكتاب المرافق «النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: قراءات»، الطبعة الرابعة (Pearson 2009).

مقدمة الطبعة الرابعة

في كتابة الطبعة الرابعة من هذا الكتاب، قمت بتنقيحه وأعدت كتابة جميع أجزائه وتحريرها. كما أنني أضفت مواد جديدة لمعظم فصوله (نما الكتاب من حوالي 65,000 كلمة في الطبعة الأولى إلى ما يزيد على 100,000 كلمة في طبعته الرابعة). والإضافة الأكثر وضوحاً هي فصل جديد عن التحليل النفسي وأقسام عن ما بعد الماركسية (الفصل الرابع)، وما بعد الحداثة العالمية (الفصل الثامن). كما أنني أضفت المزيد من الرسوم البيانية والصور التوضيحية. وأخيراً، أدخلت تغييراً على ترتيب الفصول، فالفصول الآن مرتبة زمنياً من حيث بداية كل منها. ومع ذلك، فإن مكان انتهاء كل فصل يمكن أن

يحدث اضطراباً أحياناً في التسلسل الزمني. على سبيل المثال، تبدأ الماركسية قبل ما بعد البنيوية، ولكن مكان انتهاء مناقشة الماركسية أكثر معاصرة من مكان انتهاء مناقشة ما بعد البنيوية. ويبدو أنه ليس هناك أي حل واضح لهذه المشكلة.

مقدمة الطبعة الثالثة

سعيت في كتابة الطبعة الثالثة إلى تحسين وتوسيع مواد الطبعتين الأُوليين من هذا الكتاب. ولتحقيق ذلك، أجريت تعديلات وإعادة كتابة على نطاق أوسع بكثير مما فعلت في الطبعة الثانية. كما أنني قد أضفت مواد جديدة لمعظم الفصول. وأكثر ما يتضح ذلك في إعادة تسمية، وتنظيم الفصل السادس، حيث أضفت قسماً جديداً إلى نظرية الشاذ، ووسعت قسم قراءة المجلات النسائية. وربما كان التغيير الأكثر وضوحاً إضافة الرسومات والصور التوضيحية، وإدراج قائمة بالمواقع الإلكترونية المفيدة لدراسة النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.

مقدمة الطبعة الثانية

في كتابة الطبعة الثانية سعيت لتحسين وتوسيع مادة الكتاب الأول. ولتحقيق ذلك، أجريت تنقيحاً وإعادة كتابة. أضفت على وجه التحديد أقساما جديدة إلى الثقافة الشعبية والمهرجانية، وما بعد الحداثة وتعددية القيمة. ووسعت أيضاً خمسة أقسام، الدراسات الثقافية الغرامشية الحديثة neo–Gramscian، والأفلام الشعبية، والتحليل النفسي السينمائي، والدراسات الثقافية، وقراءة في الحركة النسوية، وما بعد الحداثة في المجال الثقافي في ستينيات القرن العشرين.

مقدمة الطبعة الأولى

كما يشير عنوان هذا الكتاب، فإن موضوعي هو العلاقة بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. ولكن كما يشير العنوان أيضاً، المقصود من دراستي أن تكون مقدمة لهذا الموضوع. واستتبع ذلك اعتماد نهج معين. لم أحاول أن أكتب تاريخ اللقاء بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وبدلاً من ذلك، اخترت التركيز على الآثار النظرية والمنهجية وتشعّباتها في لحظات معينة في تاريخ دراسة الثقافة الشعبية. باختصار، اتجهت لمعالجة النظرية الثقافية والثقافة الشعبية بمثابة تشكيل استطرادي، والتركيز على الأصل التاريخي بقدر أقل من التركيز على كيفية عملها أيديولوجياً في الوقت الحاضر. ولتجنّب سوء الفهم وسوء التمثيل، أتحت المجال للنقاد والمنظرين للتحدّث بلغتهم متى وحيث كان ذلك مناسباً. وبذلك، أتفق مع وجهة النظر التي أعرب عنها مؤرخ الأدب الأمريكي والتر إي. هوتون Walter E. Houghton: «المواقف صعبة المنال. حاول تعريفها فتفقد جوهرها ولونها ونبرتها الخاصة. يجب استيعابها في صيغتها الملموسة والحية». كما أنني، بدلاً من مجرد مسح الميدان، حاولت من خلال الاقتباس والتعليق المفصل أن أقدّم لدارس الثقافة الشعبية «مذاق» المادة. ومع ذلك، لا يقصد هذا الكتاب أن يكون بديلاً للقراءة المباشرة للمنظرين والنقاد الذين تم تناولهم هنا. وعلى الرغم من أن كل فصل ينتهي باقتراحات لمزيد من القراءة، فإنها تهدف لتكملة قراءة النصوص الأساسية التي بحثتها الفصول الفردية (توجد تفاصيلها في الحواشي في نهاية الكتاب).

وقبل كل شيء، فإن الهدف من هذا الكتاب هو توفير مقدمة للدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية. وكما أشرت من قبل، فإنني لا أتوهّم أنه رواية وافية تماماً، أو أنه الوسيلة الوحيدة الممكنة لرسم خريطة المشهد المفاهيمي الذي هو موضوع هذه الدراسة. وأملي أن تشجع هذه الصيغة من العلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية الثقافية الدارسين الآخرين للثقافة الشعبية للبدء في رسم الخرائط الخاصة بهم لهذا الميدان.

أخيراً، أرجو أن أكون قد ألفتُ كِتاباً يمكن أن يقدم شيئاً لمن يألفون الموضوع ولم يشكلّ لهم موضوعاً جديداً تماماً، في المجال الأكاديمي على الأقل.

شكر وتقدير

أود أن أشكر طلبة وحدات «نظرية الثقافة الشعبية والثقافة الشعبية» (1990–2008) في جامعة سندرلاند، حيث أتيح لي أن أعبّر عن الكثير من الأفكار الواردة في هذا الكتاب. وأود أيضاً أن أشكر الزملاء في مركز بحوث وسائل الإعلام والدراسات الثقافية (جامعة سندرلاند)، والأصدقاء في مؤسسات أخرى، على أفكارهم وتشجيعهم. وأود أيضاً أن أشكر أندرو تايلور Andrew Taylor من دار بيرسون التعليمية لإتاحة الفرصة لي لكتابة الطبعة الخامسة.

ما هي الثقافة الشعبية؟

قبل أن ننظر في الطرق المختلفة التي تم فيها تعريف الثقافة الشعبية وتحليلها، أود إيراد نبذة عن بعض الملامح العامة للنقاش الذي أثارته دراسة الثقافة الشعبية. وليس في نيتي استباق النتائج المحددة والمناقشات التي سيتم تقديمها في الفصول التالية. هنا أرغب ببساطة في أن أرسم المشهد المفهومي العام للثقافة الشعبية. وهذه مهمة شاقة من عدة نواحٍ. وكما أوضح توني بنيت (Tony Bennett, 1980) «إن مفهوم الثقافة الشعبية كما هو عليه عديم الفائدة عملياً، فهو وعاء لصهر معانٍ مُشوشة ومتناقضة، قادرة على إساءة توجيه البحث في أي عدد من المسارات النظرية العمياء» (18). وينبع جزء من الصعوبة من الأخروية otherness الضمنية التي تكون دائمة الحضور/ الغياب عندما نستخدم تعبير الثقافة الشعبية. وكما سنرى في الفصول التالية، فإن الثقافة الشعبية يتم تعريفها دوماً، صراحة أو ضمناً، مقابل الفئات المفاهيمية الأخرى: الثقافة الفولكلورية، والثقافة الجماهيرية، والثقافة السائدة، وثقافة الطبقة العاملة، إلخ. ويجب أن يأخذ التعريف الكامل ذلك في الحسبان دائماً. إضافة إلى ذلك، وكما سنرى أيضاً، أياً تكن الفئة المفاهيمية المستخدمة كالآخر الغائب في الثقافة الشعبية، فإنها ستؤثر دوماً وبقوة على الدلالات التي نقدمها عندما نستخدم تعبير «الثقافة الشعبية».

لذا، لدراسة الثقافة الشعبية، فإن علينا أولاً مواجهة الصعوبة التي يطرحها المصطلح نفسه. أي «أنها تطرح مجالات استقصاء، وأشكالاً للتعريف النظري، والتركيز التحليلي مختلفة تماماً تبعاً لطريقة استعمالها» (20). ونحن نظن أن المقولة الرئيسية التي سيخرج بها القارئ من هذا الكتاب أن الثقافة الشعبية هي في النتيجة فئة مفاهيمية فارغة، فئة يمكن ملؤها بطائفة متنوعة من الطرق المتناقضة غالباً، تبعاً لسياق الاستعمال.

الثقافة

كي نُعرِّف الثقافة الشعبية فإن علينا أولاً تعريف مصطلح «الثقافة». يعرّف ريموند وليامز (Raymond Williams, 1983) الثقافة بأنها «واحدة من الكلمتين أو الثلاث كلمات الأكثر تعقيداً في اللغة الإنجليزية «(87). ويقترح وليامز ثلاثة تعريفات عريضة: أولاً يمكن استخدام الثقافة للإشارة إلى «عملية عامة للتطور الفكري والروحي والجمالي» (90). باستطاعتنا، مثلاً، أن نتحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية بالإشارة فقط إلى العوامل الفكرية، والروحية والجمالية - الفلاسفة العظام، والفنانون العظام، والشعراء العظام. وسيكون ذلك تشكيلاً مفهوماً تماماً. وثمة استخدام ثانٍ لكلمة «ثقافة» للإيحاء «بطريقة محددة للحياة، سواء أكانت لشعب، أم فترة، أم مجموعة» (المصدر نفسه). وباستخدام هذا التعريف، عندما نتحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية، قد لا يكون في ذهننا العوامل الفكرية والجمالية فقط، وإنما تطوّر التعليم، والإجازات، والرياضة، والاحتفالات الدينية، على سبيل المثال. وأخيرا، يقترح وليامز أن مصطلح الثقافة يمكن استخدامه للإشارة إلى «الأعمال والممارسات الفكرية وبخاصة النشاط الفني». (المصدر نفسه). بعبارة أخرى، فإن الثقافة هنا تعني النصوص والممارسات التي تكون وظيفتها الرئيسية الدلالة على المعنى، أو إنتاجه، أو أن تكوّن المناسبة لإنتاجه. ومصطلح الثقافة بهذا التعريف الثالث هو مرادف لما يدعوه البنيويون structuralists وما بعد البنيويين post-structuralists «الممارسات الدالة أو المعبرّة» (انظر الفصل السادس). وباستخدام هذا التعريف فإننا ربما نُفكّر بأمثلة مثل الشعر، والرواية، والباليه، والأوبرا، والفنون الجميلة. والحديث عن الثقافة الشعبية يعني في العادة «استخدام المعنيين الثاني والثالث لكلمة «ثقافة». ويتيح المعنى الثاني- الثقافة بمثابة طريقة حياة محددة - التحدث عن ممارسات مثل الإجازة على شاطئ البحر، واحتفالات عيد الميلاد، والثقافات الفرعية للشباب، كأمثلة عن الثقافة. وعادة ما يشار إلى هذه على أنها الثقافات أو الممارسات practices المعاشة. والمعنى الثالث - الثقافة الدالة على الممارسة - يتيح لنا الحديث عن المسلسلات العائلية soap opera، وموسيقى البوب، والمجلات المصوّرة، باعتبارها أمثلة

على الثقافة. وعادة ما يشار إليها بأنها نصوص. وقلة من الناس قد يتخيلون التعريف الأول لوليامز عند التفكير بالثقافة الشعبية.

الأيديولوجية

قبل أن نتحول إلى التعريفات المختلفة للثقافة الشعبية، هناك مصطلح آخر يجب علينا التفكير به، وهو الأيديولوجية. الأيديولوجية مفهوم حاسم في دراسة الثقافة الشعبية. وقد وصفها جرايم تيرنر (Graeme Turner, 1960) بأنها «أكثر الفئات المفاهيمية أهمية في دراسات الثقافة» (182). ورأى جيمس كاري (James Carey, 1996) أنه «يمكن وصف الدراسات الثقافية البريطانية بسهولة، وربما بدقة أكثر، على أنها دراسات أيديولوجية» (65). وللأيديولوجية، مثلها مثل الثقافة، عدة معانٍ متنافسة. وغالباً ما يواجه فهم هذا المفهوم تعقيداً إذ إنه في معظم التحليلات الثقافية يستعمل بالتبادل مع الثقافة نفسها، وخاصة الثقافة الشعبية. ونظراً إلى أن الأيديولوجية تستعمل للإشارة إلى نفس المجال المفهومي الذي تشير إليه الثقافة والثقافة الشعبية، فإن ذلك يجعلها مصطلحاً هاماً لأي فهم لطبيعة الثقافة الشعبية. فيما يلي بحث موجز لخمس طرق فقط من الطرق العديدة لفهم الأيديولوجية. وسننظر فقط في تلك المعاني التي لها علاقة بالثقافة الشعبية.

أولاً، يمكن أن تشير الأيديولوجية إلى مجموعة منهجية من الأفكار التي تعبّر مجموعة من الأشخاص. على سبيل المثال، يمكننا التحدث عن «الأيديولوجية المهنية» لنشير إلى الأفكار التي تكوّن ممارسات مجموعة مهنية بعينها. ونستطيع التحدث أيضاً عن «أيديولوجية حزب العمال». هنا قد نكون نشير إلى مجموعة الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تسترشد بها طموحات الحزب ونشاطاته.

يوحي تعريف ثانٍ بشيء من التمويه، أو التحريف، أو الإخفاء. وتستخدم الأيديولوجية هنا للإشارة إلى كيف أن بعض النصوص والممارسات تقدم صوراً محرّفة عن الواقع. فهي تقدم ما يدعى أحياناً «الضمير الزائف». وهذه التحريفات، كما يُحاجّ، تعمل لصالح أصحاب القوة ضد مصالح من لا قوة لهم. وباستخدام هذا التعريف، بإمكاننا الحديث

عن الأيديولوجية الرأسمالية. وما يمكن الإشارة إليه في هذا الاستعمال هو الطريقة التي تخفي فيها الأيديولوجية حقيقة هيمنة القابضين على السلطة: فالطبقة المهيمنة لا ترى نفسها مُستغِلة أو قامعة. ولعل الأكثر أهمية هو الطريقة التي تخفي الأيديولوجية بها حقيقة الإخضاع عن أولئك الذين لا قوة لهم: الطبقات الخاضعة لا ترى نفسها مُستَغَلّة أو مقموعة. وهذا التعريف مستقى من افتراضات معينة حول ظروف إنتاج النصوص أو الممارسات. ويقال إنها «الانعكاسات» أو «التعبيرات» الفوقية لعلاقات القوة في القاعدة الاقتصادية للمجتمع. وهذا هو أحد الافتراضات الجوهرية للماركسية الكلاسيكية. وفيما يلي صيغة كارل ماركس (a1976) الشهيرة:

> في الإنتاج الاجتماعي لوجودهم، يدخل الناس في علاقات حتمية وضرورية، وهي مستقلة عن إرادتهم، وتحديداً علاقات الإنتاج المقابلة لمرحلة حاسمة من تطور قواهم المادية للإنتاج. ويشكل مجموع علاقات الإنتاج هذه الهيكل الاقتصادي للمجتمع، وهو الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية (القانوني والسياسي) والذي تتصل به أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. ويكيّف نمط إنتاج الحياة المادية بشكل عام عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية» (3).

ما يقترحه ماركس هو أن الطريقة التي ينظم بها المجتمع أدوات إنتاجه الاقتصادي سيكون لها تأثير حاسم على نمط الثقافة التي ينتجها المجتمع أو يجعل إنتاجها ممكناً. والمنتجات الثقافية لما يسمى علاقة القاعدة/ البنية الفوقية هذه تسمى أيديولوجية بقدر ما تدعم صراحة أو ضمناً، نتيجة لهذه العلاقة، مصالح المجموعات المهنية التي تستفيد سياسياً، واقتصادياً، وثقافياً من هذا الهيكل الاقتصادي الخاص للمجتمع. وسنتناول في الفصل الرابع التعديلات التي أدخلها ماركس وفريدريك إنجلز Frederick Engels على هذه الصيغة، والطريقة التي قام بها الماركسيون اللاحقون بإدخال تعديل أكثر لما أصبح يعتبر من قبل كثير من النقاد الثقافيين رواية ميكانيكية لما يمكن أن نسميه العلاقات الاجتماعية للثقافة والثقافة الشعبية. ومع ذلك، وبعد قول هذا، فإنها على أي حال قضية:

> قبول الادّعاء بأن تدفق حركة سير السببية داخل المجتمع منظّم بشكل غير متساو، بحيث يؤثّر الاقتصاد، على نحو مميز، في العلاقات السياسية والأيديولوجية بطرق ليست حقيقية بصورة معاكسة، وينظر إليه بأنه يشكل «الموقف المحدد» للماركسية. ويقال إن التخلي عن هذا الادِّعاء يعني أن الماركسية تتوقف عن أن تكون ماركسية (Bennett, 1982a: 81)

ويمكننا أيضاً استخدام الأيديولوجية بهذا المعنى العام للإشارة إلى علاقات القوة خارج هذه الطبقة. فعلى سبيل المثال، يتحدث أنصار الحركة النسوية feminists عن قوة الأيديولوجية الأبوية وكيف تعمل لإخفاء، وتحريف العلاقة بين الجنسين في مجتمعنا (انظر الفصل السابع). وسندرس في الفصل الثامن أيديولوجية العنصرية racism.

يستخدم تعريف ثالث للأيديولوجية (ذو صلة وثيقة بالتعريف الثاني، ويعتمد عليه بطريقة ما) هذا المصطلح للإشارة إلى الأشكال الأيديولوجية (Marx, 1976a: 5). ويهدف هذا الاستخدام إلى لفت الانتباه إلى الطريقة التي تقدم بها النصوص دائماً (القصص التلفزيونية، أغاني البوب، الروايات، الأفلام السينمائية الطويلة، الخ) صورة معينة عن العالم. ويعتمد هذا التعريف على فكرة تضارب المجتمع بدلاً من توافقه، وأنه مبنيّ على عدم المساواة، والاستغلال، والقمع. ويقال إن النصوص تنحاز، عن وعي أو لا وعي، إلى أحد الجانبين في هذا الصراع. ويلخص الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريخت (Bertolt Brecht, 1978) هذه النقطة: «المسرحية، جيدة كانت أم رديئة، تضم دائماً صورة عن العالم... وليس هناك مسرحية أو عرض مسرحي لا يؤثر بطريقة ما على توجّهات الجمهور ومفاهيمه. فالفن لا يكون أبداً دون عواقب» (150-1). ويمكن تعميم نقطة بريخت لتنطبق على كل النصوص. والطريقة الأخرى لقول ذلك هي ببساطة المحاجة بأن جميع النصوص سياسية في نهاية المطاف. أي أنها تقدم معاني أيديولوجية منافسة للطريقة التي يكون عليها العالم أو التي يجب أن يكون عليها. وهكذا، فإن الثقافة الشعبية، كما يدعي هول (Hall, 2009a)، موقع «يخلق فيه فهم جمعي اجتماعي»: حقل تؤدى عليه «سياسة الدلالة» في محاولة لكسب الناس إلى طرقٍ معينة لرؤية العالم (122-123).

ثمة تعريف رابع للأيديولوجية هو ذلك المرتبط بالعمل المبكر للمُنظّر الثقافي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes (سنبحثه بتفصيل أكثر في الفصل السادس). يرى بارت أن الأيديولوجية (أو «الخرافة myth» كما يسميها بارت نفسه) تعمل بشكل رئيسي على المعاني الدلالية، والثانوية، وغالباً المعاني اللاواعية التي تحملها النصوص والممارسات، أو تجبر على حملها. مثلاً، انتهت نشرة لحزب المحافظين بثّت عام 1990، بكلمة «اشتراكية» موضوعة فوق صورة لقضبان سجن حمراء. وما تم الإيحاء به هو أن اشتراكية حزب العمال هي مرادفة للسجن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وكان البث يحاول تثبيت دلالات كلمة «الاشتراكية». كما كانت تأمل في وضع الاشتراكية في علاقة ثنائية تعني فيها عدم الحرية، بينما يدل «نهج المحافظين» على الحرية. يشكل ذلك بالنسبة لبارت مثالاً كلاسيكياً على عمليات الأيديولوجية التي تحاول جعل ما هو جزئي ومحدد، عالمياً وشرعياً، أي محاولة تمرير ما هو ثقافي (أي من صنع الإنسان) وكأنه طبيعي (أي موجود). وعلى نحو مماثل، يمكن القول إن البيض، والذكور، ومتغايري الجنس، والطبقة المتوسطة في بريطانيا هم غير مميزين بمعنى أنهم «أسوياء»، أو «طبيعيون» أو «شائعون»، وخلاف ذلك من طرق الوجود هي تنوعات دونية عن الأصل. وهذا يبدو واضحاً في صيغ مثل مغنية بوب أنثى، صحفي أسود، كاتب من الطبقة الكادحة، كوميدي مثلي الجنس. وفي كل مرة يستخدم المصطلح الثاني لتأهيل أو تعريف الأول باعتباره انحرافاً عن الفئات «الشائعة» لمغني البوب، والصحافي، والكاتب، والكوميدي.

التعريف الخامس كان مؤثراً جداً في سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن الماضي. وهو تعريف الأيديولوجية الذي طوره الفيلسوف الماركسي الفرنسي لويس ألتوسير Louis Althusser. سنناقش ألتوسير بتفصيل أكثر في الفصل الرابع. لكنني سأجمل هنا بعض النقاط الرئيسية حول واحد من تعريفاته للأيديولوجية. الفكرة الرئيسية التي يؤكّدها ألتوسير هي رؤية الأيديولوجية ليس باعتبارها مجموعة من الأفكار، ولكن ممارسة مادية. وما يعنيه بذلك هو أن الأيديولوجية تواجه في ممارسات الحياة اليومية وليس ببساطة في أفكار معينة حول الحياة اليومية. وما يعنيه ألتوسير أساساً هو الطريقة التي يكون فيها لبعض الطقوس والعادات الأثر في ربطنا بالنظام الاجتماعي: النظام

الاجتماعي المتسم بقدر هائل من عدم المساواة في الثروة، والمكانة، والقوة. وباستخدام هذا المصطلح فإننا نستطيع وصف إجازة على شاطئ البحر أو احتفالات عيد الميلاد بمثابة أمثلة على الممارسات الأيديولوجية. وهذا من شأنه أن يشير إلى الطريقة التي تقدم فيها المتعة والانعتاق من الطلبات المعتادة للنظام الاجتماعي، ولكنها في النهاية تعيدنا إلى أمكنتنا في النظام الاجتماعي منتعشين، وعلى استعداد للتسامح مع استغلالنا وقهرنا، حتى حلول الإجازة الرسمية التالية. وبهذا المعنى، تعمل الأيديولوجية على إعادة إنتاج الأحوال الاجتماعية، والعلاقات الاجتماعية الضرورية من أجل استمرار الأحوال الاقتصادية والعلاقات الاقتصادية للرأسمالية.

لقد تفحّصنا حتى الآن باختصار الطرق المختلفة لتعريف الثقافة والأيديولوجية. وما يجب أن يكون واضحاً الآن هو أن الثقافة والأيديولوجية تشملان إلى حد كبير المشهد المفهومي نفسه، والفرق الرئيسي بينهما هو أن الأيديولوجية تضيف بعداً سياسياً إلى الأرض المشتركة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تقديم مفهوم الأيديولوجية يوحي بأن العلاقات بين القوة والسياسة تميز لا محالة المشهد الثقافي/ الأيديولوجي، وهي توحي بأن دراسة الثقافة الشعبية ترقى إلى شيء أكثر من مجرد مناقشة الترفيه والراحة.

الثقافة الشعبية

ثمة طرق مختلفة لتعريف الثقافة الشعبية. وهذا الكتاب يعنى جزئياً بتلك العملية تحديداً، بالطرق المختلفة التي تحاول من خلالها المقاربات النقدية المختلفة تثبيت معنى الثقافة الشعبية. ولهذا، فإن كل ما سنحاول فعله فيما تبقى من هذا الفصل هو تقديم ستة تعريفات للثقافة الشعبية، ترشد بطرقها المختلفة والعامة دراسة الثقافة الشعبية. لكننا سنقدّم أولاً بضع كلمات عن مصطلح «شعبي». يشير وليامز (Williams, 1983) إلى أربعة معانٍ سارية: «محبوبة جداً من قبل العديد من الأشخاص»، و«أنواع دونية من العمل»، و«أعمال تم إطلاقها عن قصد لكسب ودّ الشعب»، و«الثقافة المصنوعة فعلاً من قبل الناس لأنفسهم» (237). من الواضح، إذن، ان أي تعريف للثقافة الشعبية

سيفسح المجال لمزيج معقد من المعاني المختلفة لمصطلح «الثقافة» مع المعاني المختلفة لمصطلح «الشعبية». لذا فإن تاريخ ارتباط النظرية الثقافية مع الثقافة الشعبية هو تاريخ للطرق المختلفة التي ارتبط بها المصطلحان من خلال العمل النظري ضمن سياقات تاريخية واجتماعية محددة.

ثمة نقطة انطلاق واضحة في أي محاولة لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأن الثقافة الشعبية هي ببساطة الثقافة التي يرغب فيها، أو يحبها كثير من الناس. ومثل هذا المؤشر الكمي سينال موافقة الكثير من الناس دون شك. ونستطيع أن ندرس مبيعات الكتب، ومبيعات الأقراص المدمجة CD ومبيعات أقراص الفيديو الرقمي DVD. كما نستطيع دراسة سجلات الحضور في الحفلات الموسيقية، والأحداث الرياضية، والمهرجانات. كما نستطيع أيضاً أن ندقق في أرقام بحوث السوق عن تفضيلات الجمهور للبرامج التلفزيونية المختلفة. ومثل هذا الإحصاء يخبرنا دون شك بالشيء الكثير. وقد تكون الصعوبة، في أنها تخبرنا بأكثر مما هو مطلوب. وما لم نتفق على رقم يكون ما فوقه ثقافة شعبية، وما دونه مجرد ثقافة، فإننا قد نجد أن ما يرغب فيه أو يحبه كثير من الناس يشتمل على الكثير جداً بحيث يصبح عديم الفائدة باعتباره تعريفاً مفهومياً للثقافة الشعبية. وعلى الرغم من هذه المشكلة، فإن من الواضح أن أي تعريف للثقافة الشعبية يجب أن يتضمن بعداً كمياً. وتبدو «شعبية» الثقافة الشعبية تتطلب ذلك. لكن الواضح أيضاً أن المؤشر الكمي بحد ذاته لا يكفي لتوفير تعريف وافٍ للثقافة الشعبية. ومن شبه المؤكد أن مثل هذا العد سيتضمن «الثقافة الرفيعة» المعترف بها رسمياً، والتي تستطيع الادعاء من حيث مبيعات الكتب والأسطوانات وتقديرات الجمهور للأعمال الدرامية التلفزيونية من الكلاسيكيات، أنها «شعبية» في هذا المعنى: (Bennett, 1980: 20–1).

الطريقة الثانية لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأنها الثقافة المتبقية بعد أن قررنا ما هو ثقافة رفيعة. والثقافة الشعبية بهذا التعريف هي فئة متبقية، موجودة لاستيعاب النصوص والممارسات التي أخفقت في تحقيق المعايير المطلوبة للتأهل كثقافة رفيعة. بعبارة أخرى، هي تعريف للثقافة الشعبية على أنها ثقافة دنيا. ربما يتضمّن اختبار الثقافة/ الثقافة الشعبية سلسلة من الأحكام القيمية على نص أو ممارسة معينين. على سبيل المثال، ربما

نريد الإصرار على التعقيد الرسمي. وبعبارة أخرى، لا بد أن تكون الثقافة صعبة كي تكون حقيقية. وهكذا فإن الصعوبة تضمن مكانتها القصرية باعتبارها ثقافة رفيعة. وصعوبتها بالذات تستبعد حرفياً، استبعاداً يضمن اقتصار (تميز) جمهورها. ويرى عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu أن التباينات الثقافية من هذا النوع غالباً ما يتم استخدامها لدعم التمايزات الطبقية. الذوق فئة أيديولوجية عميقة: يقوم بوظيفة محدّد «للطبقة» (باستخدام المصطلح بمعنيين ليعني فئة اقتصادية اجتماعية واقتراح مستوى معين من المكانة). وبالنسبة لبورديو (Bourdieu, 1984) فإن استهلاك الثقافة يكون «استعداداً، واعياً ومقصوداً، لتحقيق وظيفة اجتماعية تضفي الشرعية على التباينات الاجتماعية» (5). وسنبحث ذلك بإسهاب في الفصلين التاسع والعاشر.

هذا التعريف للثقافة الشعبية غالباً ما يكون مدعوماً بادِّعاءات أن الثقافة الشعبية هي ثقافة تجارية من إنتاج الجمهور، في حين أن الثقافة الرفيعة هي نتيجة عمل خلّاق فردي. ولهذا فإن الأخيرة تستحق فقط الاستجابة الأخلاقية والجمالية، أما الأولى فتتطلب فحصاً اجتماعياً عابراً لفتح القليل الذي تقدمه. أياً تكن الطريقة المستخدمة، فإن من يرغبون في الدفاع عن التقسيم بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية يصرون عموماً على أن التقسيم بين الثقافتين واضح جداً. بل إن هذا التقسيم ليس واضحاً فحسب، وإنما عابر للتاريخ - ثابت في كل الأوقات. ويتم الإصرار على هذه النقطة الأخيرة عادة، خاصة إذا كان التقسيم يعتمد على خصائص نصية أساسية مفترضة. هناك الكثير من المشكلات الكامنة في هذا اليقين. على سبيل المثال، ينظر إلى ويليام شكسبير William Shakespeare الآن على أنه مثال على الثقافة الرفيعة، مع أن أعماله كانت حتى نهاية القرن التاسع عشر تعتبر إلى حدٍّ كبير جزءاً من المسرح الشعبي[1]. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن أعمال تشارلز ديكنز Charles Dickens. وبالمثل، يمكن أن ينظر إلى الفيلم الأسود (1) film noir على أنه الفيلم الذي اجتاز الحدود المفترضة التي تفصل بين الثقافة الشعبية والرفيعة: بعبارة أخرى، فإن ما بدأ بمثابة سينما شعبية هو الآن وقف على الأكاديميين ونوادي السينما[2]. من

---

(1) film noir، الترجمة الفرنسية لـ Black film، وهو مصطلح سينمائي يصف أفلام دراما هوليوود التي تركز على التوجهات الإجرامية والدوافع الجنسية. وقد برزت هذه الأفلام بشكل عام من أوائل الأربعينيات وحتى أواخر الخمسينيات من القرن الماضي. ويشار إليها أحياناً باسم الميلودراما. (المترجمان)

الأمثلة الحديثة عن الحركة الثقافية في الاتجاه الآخر تسجيلات لوشيانو بافاروتي Luciano Pavarotti لأوبرا «نيسون دورما Nessun Dorma» من تأليف بوتشيني Puccini. فحتى أكثر المدافعين ضراوة عن الثقافة الرفيعة لا يريدون استثناء بافاروتي أو بوتشيني من منطقتها المختارة. ولكن في عام 1990استطاع بافاروتي من أخذ «نيسون دورما» إلى الرقم واحد في الجدول البريطاني للأغاني والموسيقى الأكثر شعبية. مثل هذا النجاح التجاري يجعل من المؤلف، والمؤدي، والآريا (الأداء المنفرد في الأوبرا) ثقافة شعبية وفقاً لأي تحليل كمي[3]. وقد اشتكى أحد الطلاب الذين أعرفهم فعلياً من الطريقة التي يفترض أنه جرى بها تقليل قيمة الآريا لنجاحه التجاري. وادعى أنه يجد من المحرج الآن أن يستمع إلى الآريا خوفاً من أن يظن أحد أن ذوقه الموسيقي ناتج ببساطة عن أن الآريا أصبح «التيمة الرسمية للبي بي سي في الملعب في كأس العالم». وقد ضحك الطلاب الآخرون واستهزؤوا. ولكن هذه الشكوى تسلّط الضوء على شيء هام جداً بشأن الانقسام بين الرفيع/ الشعبي: الاستثمار النخبوي الذي يضعه البعض في استمراره.

في 30 يوليو 1991، قدم بافاروتي حفلاً موسيقياً مجانياً في هايد بارك في لندن. وكان المتوقع أن يحضر حوالي 250,000 شخص، ولكن بسبب المطر الغزير كان عدد من حضروا فعلاً حوالي 100,000. هناك أمران مثيران لاهتمام دارس الثقافة الشعبية بشأن هذا الحدث. الأول، هو الشعبية الهائلة لهذا الحدث. باستطاعتنا ربط ذلك بأن ألبومي بافاروتي السابقين (إسنشل بافاروتي 1، وإسنشل بافاروتي 2) تصدرا جداول الموسيقى الأكثر شعبية البريطانية. ويمكن أن تشكّك شعبيته الواضحة في التقسيم الواضح بين الثقافة الرفيعة والشعبية. والثاني، يبدو أن مدى شعبيته يهدد الاقتصار الطبقي لتقسيم الرفيع/ الشعبي. ولذلك فمن المثير للاهتمام ملاحظة الطريقة التي تناولت بها وسائل الإعلام هذا الحدث. فقد حملت جميع الصحف البريطانية الشعبية tabloid أخباراً عن الحدث على صفحاتها الأولى. خصّصت صحيفة الديلي ميرور The Daily Mirror، على سبيل المثال، خمس صفحات للحفل الموسيقي. وما كشفت عنه تغطية الصحيفة الشعبية هو محاولة واضحة لإظهار الحدث كثقافة شعبية. أما صحيفة الصن The Sun، فقد نقلت عن امرأة قولها: «لا أستطيع تحمل الذهاب إلى دور الأوبرا الفاخرة بأزياء أنيقة ودفع 100

جنيه للمقعد». وكتبت الديلي ميرور افتتاحية ادعت فيها أن أداء بافاروتي «لم يكن للأغنياء» ولكن «للآلاف... الذين قد لا يستطيعون أبداً في العادة قضاء ليلة مع نجم أوبرالي». وعندما وردت تغطية هذا الحدث في برامج التلفزيون الإخبارية في وقت الغذاء في اليوم التالي، أدرجت التغطية الصحفية الشعبية كجزء من المعنى العام للحدث. وقد قامت كل من أخبار الساعة الواحدة للبي بي سي وأخبار 12:30 للأي تي في ITV بالإشارة إلى الطريقة التي غطت بها الصحف الشعبية الحفل الموسيقي، ومقدار هذه التغطية أيضاً. وبدا فجأة أن اليقينيات القديمة للمشهد الثقافي أصبحت في موضع شك. ومع ذلك كانت هناك بعض المحاولات المبذولة لإعادة تقديم اليقينيات القديمة: «يقول بعض النقاد إن حديقة عامة ليست مكاناً لتقديم الأوبرا» (أخبار الساعة الواحدة)؛ «قد يظن بعض المتحمسين للأوبرا أنها مبتذلة قليلاً» (أخبار 12:30). ورغم أن مثل هذه التعليقات تستدعي شبح حصرية الثقافة الرفيعة، إلا أنها بدت خاسرة على نحو غريب بحيث عجزت عن تقديم أي قوة ارتكاز للحدث. وهكذا فإن التقسيم الثقافي الواضح في الظاهر بين الثقافة الرفيعة والشعبية لم يعد يبدو واضحاً جداً. وبدا فجأة أن الاقتصادي حل مكان الثقافي كاشفاً عن تقسيم بين «الغني» و«الآلاف». كانت الشعبية الكبيرة للحدث هي بالذات ما أرغم أخبار التلفزيون على مواجهة اليقينيات الثقافية القديمة، واكتشاف أنها قاصرة في نهاية المطاف.

ويمكن توضيح ذلك جزئياً بالعودة إلى المعنى المناقض لمصطلح «شعبي»[4]. فمن ناحية، يقال إن شيئا ما جيد لأنه شعبي. ومن الأمثلة على هذا الاستخدام: كان أداءً شعبياً. مع ذلك، من ناحية أخرى، قد يقال إن شيئاً رديء للسبب نفسه. انظر في المتعارضات الثنائية في الجدول 1 ,1. ويبين ذلك بشكل واضح تماماً الطريقة التي تحمل الثقافة الشعبية في داخل ميدانها التعريفي دلالات الدونية؛ ثقافة مفضّلة للذين لا يستطيعون فهم الثقافة الحقيقية، ناهيك عن تقديرها، وهو ما يدعوه ماثيو ارنولد Mathew Arnold «أفضل ما تم التفكير به وقيل في العالم» (انظر الفصل الثاني).

الجدول رقم 1,1: الثقافة الشعبية باعتبارها ثقافة دُنيا

صحافة شعبية	صحافة نوعية
أفلام (سينما) شعبية	أفلام (سينما) فنية
الترفيه الشعبي	الفن

يرى هول (Hall, 2009b) بأن ما هو مهم هنا ليس أن الأشكال الشعبية ترتقي وتهبط «السلم المتحرك الثقافي»، الأهم من ذلك أن «القوى والعلاقات التي تحافظ على التمييز، والفرق... المؤسسات والعمليات المؤسسية... المطلوبة للمحافظة على كل منها والإشارة باستمرار إلى الفرق بينها»(514). وهذا هو بشكل رئيسي عمل النظام التربوي وترويجه لتقاليد انتقائية (انظر الفصل الثالث).

الطريقة الثالثة لتعريف الثقافة الشعبية هي أنها «الثقافة الجماهيرية mass culture». وهذا يعتمد بشكل كبير على التعريف السابق. سوف نناقش منظور الثقافة الجماهيرية في الفصل الثاني، لذا فإن كل ما سنفعله هنا هو ذكر المصطلحات الأساسية لهذا التعريف. النقطة الأولى التي يريد من يشيرون إلى الثقافة الشعبية بأنها ثقافة جماهيرية ترسيخها هي أن الثقافة الشعبية ثقافة تجارية ميؤوس منها. فهي منتجة على نطاق واسع للاستهلاك الجماهيري. وجمهورها هو حشد من المستهلكين غير المميِّزين. والثقافة نفسها قابلة للصياغة ويمكن التلاعب بها (إلى اليمين السياسي أو اليسار اعتماداً على من يقوم بالتحليل). وهي ثقافة يتم استهلاكها بسلبية دماغ مخدر ومبلّدة للذهن. لكن كما يبين جون فيسك (John Fiske, 1989a) «تفشل ما بين 80 و90 بالمائة من المنتجات الجديدة رغم الدعاية المكثفة... وكثير من الأفلام تفشل حتى في استرجاع تكاليف الترويج لها من شباك التذاكر» (31). ويبين سيمون فريث (Simon Frith, 1984 :147) أيضاً أن حوالي 80 بالمائة من الأغاني الفردية والألبومات تخسر مالياً. ومن الواضح أن هذه الإحصاءات يجب أن تثير تساؤلات حول فكرة أن الاستهلاك هو نشاط أوتوماتيكي وسلبي. (انظر الفصلين السابع والعاشر).

إن من يعملون ضمن منظور الثقافة الجماهيرية عادة ما يكون في ذهنهم «عصر ذهبي» سابق عندما كانت الأمور الثقافية مختلفة جداً. ويتخذ ذلك أحد شكلين: مجتمع عضوي

ضائع أو ثقافة فولكلورية مفقودة. لكن كما يشير فيسك، في المجتمعات الرأسمالية ليس هنا ما يسمى ثقافة شعبية أصيلة تقاس مقابلها الثقافة الجماهيرية «غير الأصيلة»، وبالتالي فإن النواح على الأصالة هو ممارسة عقيمة في الحنين الرومانسي إلى الماضي» (27). وهذا ينطبق أيضاً على المجتمع العضوي «المفقود». ولا تحدّد مدرسة فرانكفورت Frankfurt School، كما سنرى في الفصل الرابع، العصر الذهبي المفقود في الماضي، بل في المستقبل.

بالنسبة لبعض النقاد الثقافيين الذين يعملون ضمن نموذج الثقافة الجماهيرية، فإن هذه الثقافة الجماهيرية ليست فقط ثقافة مفروضة مسلوبة المعنى، ولكنها في معنى واضح محدّد يمكن تعريفها بأنها ثقافة أمريكية مستوردة: «إن كانت الثقافة الشعبية في شكلها المعاصر قد تم اختراعها في مكان ما واحد، فإنه... في المدن الأمريكية الكبيرة، وقبل كل شيء في نيويورك» (Maltby, 1989: 11). للادّعاء بأن الثقافة الشعبية ثقافة أمريكية تاريخ طويل ضمن الرسم النظري للثقافة الشعبية. وهو يعمل تحت مصطلح «الأمركة Americanization». وموضوعه الرئيسي أن الثقافة البريطانية قد انحدرت تحت تأثير المجانسة للثقافة الأمريكية. هناك أمران يمكن أن نقولهما مع بعض الثقة بشأن الولايات المتحدة والثقافة الشعبية. أولاً، وكما أشار أندرو روس Andrew Ross (1989) «الثقافة الشعبية في أمريكا مركزية اجتماعياً ومؤسساتياً منذ فترة أطول وبصورة أكثر أهمية مما عليه الحال في أوروبا» (7). ثانياً، ورغم أن توافر الثقافة الأمريكية في جميع أنحاء العالم أمر غير مشكوك فيه، فإن كيفية استهلاك ما هو متوافر أمرٌ أقل ما يقال فيه أنه متناقض (انظر الفصل التاسع). وما هو صحيح أنه في خمسينيات القرن الماضي (إحدى الفترات الرئيسية في الأمركة)، مثّلت الثقافة الأمريكية لكثير من الشبان الصغار في بريطانيا قوة تحرر من القناعات الرمادية للحياة اليومية البريطانية. وما هو واضح أيضاً، أن الخوف من الأمركة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بانعدام الثقة (بغض النظر عن الأصل الوطني) في الأشكال الآخذة بالظهور للثقافة الشعبية. وكما هو حال منظور الثقافة الجماهيرية عموماً، فإن للمحاجّة صيغاً سياسية يسارية ويمينية. وما يتعرّض للتهديد هو القيم التقليدية للثقافة الرفيعة أو نمط الحياة التقليدية للطبقة العاملة «المعرضة للإغراء».

هناك ما يمكن أن نسميه الصيغة الحميدة لمنظور الثقافة الجماهيرية، حيث ينظر إلى نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها بمثابة أشكال من الخيال العام. وتفهم الثقافة الشعبية على أنها عالم حلم جماعي. وكما يدّعي رتشارد مالتباي (1989) Richard Maltby، فإن الثقافة الشعبية توفّر «تهرّباً لا يشكّل هروباً من أي مكان، ولا إليه، ولكن هروباً من أنفسنا الطوباوية» (14). وبهذا المعنى، فإن الممارسات الثقافية مثل عيد الميلاد والإجازة على شاطئ البحر، كما يمكن القول، تعمل بنفس الطريقة كما تعمل الأحلام إلى حد كبير: فهي تعبر، في صيغة مقنّعة، عن رغبات وتمنيات جماعية (ولكنها مكبوتة). وهذه صيغة حميدة من نقد الثقافة الجماهيرية لأنها كما يشير مالتباي، «إذا كانت جريمة الثقافة الشعبية إنها أخذت أحلامنا وغلّفتها وباعتها ثانية لنا، فإن ما أنجزته الثقافة الشعبية أيضاً أنها جلبت لنا المزيد والمزيد من الأحلام المتنوّعة أكثر مما كنا نعرفه في أي وقت مضى» (المصدر نفسه).

على الرغم من أن البنيوية Structuralism لا توضع عادة ضمن منظور الثقافة الجماهيرية، ولا تقاسمها نهجها الأخلاقي بالتأكيد، فإنها على أي حال ترى الثقافة الشعبية نوعاً من الآلة الأيديولوجية التي تعيد، دون جهد تقريباً، إنتاج البنى السائدة للقوة. وينظر إلى القراء وكأنهم محبوسون داخل «مواقف قرائية» محددة. وهناك مجال قليل أمام نشاط القارئ أو تناقض النصوص. وجزء من نقد ما بعد البنيوية للبنيوية هو فتح مساحة النقد التي يمكن معالجة هذه المسائل داخلها. وسيتناول الفصل السادس بشيء من التفصيل هذه القضايا.

يؤكد التعريف الرابع أن الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تنبع من «الشعب». وهي تأخذ موقفاً معارضاً لأي نهج يقول إنها شيء مفروض من فوق على «الشعب». وطبقاً لهذا التعريف، فإن المصطلح ينبغي أن يستعمل فقط للإشارة إلى الثقافة «الأصيلة» «للشعب». وهذه هي الثقافة الشعبية باعتبارها ثقافة شعب: ثقافة شعب من أجل الشعب. والثقافة الشعبية بمثابة تعريف «غالباً ما تتم مساواتها بمفهوم عالي الرومانسية لثقافة الطبقة العاملة التي تفسّر على أنها المصدر الرئيسي للاحتجاج الرمزي داخل الرأسمالية المعاصرة» (Bennett, 1980: 27). ثمة مشكلة في هذه المقاربة هي مسألة من

هو المؤهل لإدراجه في فئة «الشعب». وهناك مشكلة أخرى هي أنها تتفادى الطبيعة «التجارية» لكثير من المصادر التي تصنع منها الثقافة الشعبية. وبغض النظر عن مدى إلحاحنا على هذا التعريف، فإن الحقيقة تبقى أن الشعب لا ينتج عفوياً ثقافة من مواد خام من صنع يديه. ومهما تكن الثقافة الشعبية، فإن ما هو مؤكد أن موادها الخام هي تلك التي يتم توفيرها تجارياً. ويميل هذا النهج إلى تجنب العواقب الكاملة لهذه الحقيقة. والتحليل النقدي لموسيقى البوب وموسيقى الروك بصورة خاصة متخم بهذا النوع من التحليل للثقافة الشعبية. في مؤتمر حضرته مرة، اقترحت مداخلة من الجمهور أن شركة ليفاي Levi جينز لن تستطيع أبداً استخدام أغنية لفريق ذا جام The Jam لتبيع منتجاتها. ولن تزعزع هذه القناعة أنهم استخدموا بالفعل أغنية لفريق ذا كلاش The Clash. إن ما يعزّز هذه القناعة هو الشعور الواضح بالاختلاف الثقافي – فالإعلانات التلفزيونية لجينز ليفاي ثقافة جماهيرية، أما موسيقى ذا جام فهي ثقافة شعبية معرّفة على أنها ثقافة «شعب» معارضة. والطريقة الوحيدة التي يمكن أن تلتقي فيها الاثنتان هي أن «ينجح فريق ذا جام في البيع». وبما أن ذلك لن يحدث، فإن ليفاي جينز لن تستخدم أبداً موسيقى ذا جام لبيع منتجاتها. ولكن ذلك ما حصل بالفعل مع فريق ذا كلاش، وهي فرقة موسيقية لها نفس المؤهلات السياسية. وقد توقف هذا التبادل الدائري. وسيثير استخدام الدراسات الثقافية لمفهوم الهيمنة المزيد من المناقشة على أقل تقدير (انظر الفصل الرابع).

التعريف الخامس للثقافة الشعبية، إذن، هو ذاك الذي ينهل من التحليل السياسي للماركسي الايطالي انطونيو غرامشي Antonio Gramsci، وخاصة تطويره لمفهوم الهيمنة. استخدم غرامشي (Gramsci, 2009) مصطلح «الهيمنة hegemony» للإشارة إلى الطريقة التي تقوم بها المجموعات المسيطرة في المجتمع، من خلال عملية القيادة «الفكرية والأخلاقية» (75)، بالسعي لكسب موافقة المجموعات التابعة في المجتمع. وهذا سنبحثه بشيء من التفصيل في الفصل الرابع. وما نريد أن نفعله هنا هو إعطاء لمحة عامة عن كيف أخذ المنظرون الثقافيون مفهوم غرامشي السياسي واستخدموه لشرح طبيعة الثقافة الشعبية وسياستها. ويرى من يستخدمون هذه المقاربة الثقافة الشعبية على أنها موقع للصراع بين «مقاومة» المجموعات التابعة وقوى «الدمج» العامة لمصلحة المجموعات

المسيطرة. والثقافة الشعبية في هذا الاستعمال ليست الثقافة المفروضة لمنظري الثقافة الجماهيرية، ولا هي منبثقة من تحت، ثقافة «الشعب» المعارضة العفوية - إنها أرض تبادل وتفاوض بين الاثنتين: أرض، كما سبق القول، تتميز بالمقاومة والدمج. وتتحرك نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن ما دعاه غرامشي (Gramsci, 1971) «توازن التسوية» (161). والعملية تاريخية (يطلق عليها اسم الثقافة الشعبية تارة، ونوعاً آخر من الثقافة تارة أخرى)، ولكنها أيضاً متزامنة (تنتقل بين المقاومة والاندماج في أي لحظة تاريخية معينة). على سبيل المثال، الإجازة على شاطئ البحر بدأت بمثابة حدث أرستقراطي، وخلال مئة سنة أصبح مثالاً للثقافة الشعبية. والفيلم الأسود بدأ باعتباره سينما شعبية محتقرة، وخلال ثلاثين سنة أصبحت سينما فنية. على العموم، فإن من ينظرون في الثقافة الشعبية من منظور نظرية الهيمنة يميلون إلى رؤيتها بمثابة منطقة للصراع الأيديولوجي بين الطبقات المسيطرة والتابعة، ثقافات مسيطرة وتابعة. وكما يوضح بنيت (Bennett, 2009):

> إن مجال الثقافة الشعبية يقوم على محاولة الطبقة الحاكمة الهيمنة وعلى أشكال مقاومة هذا المسعى. وهكذا، فإنه لا يتكوّن ببساطة من ثقافة جماهيرية مفروضة متزامنة مع أيديولوجية مسيطرة، ولا ببساطة من ثقافات مقاومة عفوية، وإنما من منطقة للتفاوض بين الاثنتين والتي تختلط داخلها - في أنواع مختلفة من الثقافة الشعبية- القيم الثقافية والأيديولوجية المسيطرة والخاضعة والمعارضة في ترتيبات معينة مختلفة (96).

ويمكن أيضاً استخدام تسوية «توازن الهيمنة» لتحليل مختلف أنواع الصراع داخل الثقافة الشعبية وغيرها. ويبرز بنيت صراع الطبقات، ولكن يمكن أيضاً استخدام نظرية الهيمنة لاستكشاف وشرح الصراعات التي تتضمن الإثنية والعرق، والجنسانية، والجيل، والجنسوية sexuality، والإعاقة، إلخ، وجميعها تشترك في لحظات مختلفة في أشكال الصراع الثقافي ضد القوى المهيمنة للدمج من قبل الثقافة الرسمية أو المسيطرة. والمفهوم الرئيسي في هذا الاستخدام لنظرية الهيمنة، وخاصة في الدراسات الثقافية لما

بعد الماركسية (انظر الفصل الرابع)، هو مفهوم «التعبير/ الربط بمفاصل articulation» (وقد استخدمت الكلمة بمعناها المزدوج لتعني كلاً من التعبير عن، وإجراء وصل مؤقت). وتتميز الثقافة الشعبية بما دعته شانتال موف (Chantal Mouffe,1981)«عملية التفكيك - الربط» (231). والبث السياسي لحزب المحافظين، الذي سبق بحثه، يكشف هذه العملية في موقع الحدث. فما كانت تتم محاولته هو عدم الافصاح عن الاشتراكية كحركة سياسية معنية بالتحرر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لصالح ربطها بحركة سياسية معنية بفرض قيود على الحرية الشخصية. وكما سنرى أيضاً في الفصل السابع، فإن الحركة النسوية قد اعترفت دوماً بأهمية النضال الثقافي ضمن المساحة المتنازع عليها من الثقافة الشعبية. وقد نشرت الصحافة النسوية قصص خيال علمي، وقصصاً بوليسية، وقصصاً رومانسية. وتُمثّل مثل هذه التدخلات الثقافية محاولة لربط الأنواع الشعبية لصالح السياسات النسوية. ومن الممكن أيضاً، باستخدام نظرية الهيمنة، تحديد مكان الصراع بين المقاومة والدمج، وهو ما يحدث داخل وعبر النصوص والممارسات الشعبية الفردية. ويقترح ريموند وليامز (Raymond Williams, 1980) أننا نستطيع التعرف إلى لحظات مختلفة داخل النص أو الممارسة الشعبية - وهي ما يدعوها «المهيمنة» و«المنبثقة»، و«المتبقية» - وكل منها يسحب النص في اتجاه مختلف. وهكذا فالنص مؤلف من مزيج متناقض من القوى الثقافية المختلفة. أما كيف سيتم ربط هذه العناصر فيعتمد جزئياً على الظروف الاجتماعية والأحوال التاريخية للإنتاج والاستهلاك. ويستخدم هول (Hall, 1980a) رؤية وليامز الثاقبة لصياغة نظرية لأوضاع القراءة: «تابعة»، و«مهيمنة»، و«متفاوض عليها». وقد عدّل ديفيد مورلي (David Morley, 1980) هذا النموذج ليأخذ في الحسبان الخطاب والذاتية: رؤية القراءة على أنها دوماً تفاعل بين خطابات النص وخطابات القارئ.

وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة الشعبية تقترحه نظرية الهيمنة. وهو الادّعاء بأن نظريات الثقافة الشعبية هي في الحقيقة نظريات حول دستور «الشعب». على سبيل المثال، يرى هول (Hall, 2009b) أن الثقافة الشعبية هي موقع متنافس عليه للهياكل السياسية «الشعب» وعلاقتهم بـ «كتلة القوة» (انظر الفصل الرابع).

«لا تشير كلمة «الشعب» إلى كل فرد، ولا إلى جماعة مفردة داخل المجتمع، ولكن إلى طائفة متنوعة من الفئات الاجتماعية التي، رغم أنها تختلف الواحدة عن الأخرى في نواح أخرى (وضعها الطبقي، أو الصراعات الخاصة التي تشترك فيها مباشرة) تتميّز عن الفئات القوية اقتصادياً، وسياسياً، وثقافياً داخل المجتمع، وبالتالي فإنها قادرة بإمكانياتها على أن تتحد - أن تكون منظمة في «الشعب ضد كتلة القوة» - إذا تم وصل نضالاتها المنفصلة» (Bennett, 1986: 20).

وهذا بالطبع لجعل الثقافة الشعبية مفهوماً سياسياً عميقاً.

الثقافة الشعبية هي موقع يمكن فيه دراسة بنيان الحياة اليومية. والغاية من القيام بذلك ليست أكاديمية فقط - أي بمثابة محاولة لفهم عملية أو ممارسة - ولكنها سياسية أيضاً، لدراسة علاقات القوة التي تكوّن هذا الشكل من الحياة اليومية، وبالتالي تكشف تكوينات المصالح التي يخدمها كيانها (Turner, 1996: 6).

سنتناول في الفصل العاشر استخدام جون فيسك «السيميائي» (الأعراضي semiotic) لمفهوم غرامشي للهيمنة. يرى فيسك، مثلما يرى بول ويليس Paul Willis من منظور مختلف قليلاً (سنبحثه أيضاً في الفصل العاشر) ان الثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب من منتجات الصناعات الثقافية- الثقافة الجماهيرية هي الذخيرة. والثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب بنشاط منها، ما يفعلونه فعلياً من السلع والممارسات السلعية التي يستهلكونها.

التعريف السادس للثقافة الشعبية هو ذلك الذي يسترشد بالتفكير المعاصر الدائر حول النقاش بشأن ما بعد الحداثة. وسيكون هذا موضوع الفصل التاسع. وكل ما نريد أن نقوم به الآن هو لفت الانتباه إلى بعض النقاط الأساسية في النقاش بشأن العلاقة بين ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. والنقطة الأساسية التي يجري التركيز عليها هنا هي الادّعاء بأن ثقافة بعد الحداثة هي ثقافة ما عادت تميز الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة

الشعبية. وكما سنرى، فإن ذلك بالنسبة للبعض سبب للاحتفال بانتهاء النخبوية المبنية على التمييزات التعسفية للثقافة، وبالنسبة للبعض الآخر سبب للقنوط نتيجة الانتصار النهائي للتجارة على الثقافة. ومن الأمثلة على التداخل المفترض بين التجارة والثقافة (ضبابية ما بعد الحداثة للتمييز بين الثقافة «الأصيلة» والثقافة «التجارية») يمكن العثور عليه في العلاقة بين الإعلانات التلفزيونية وموسيقى البوب. على سبيل المثال، هناك قائمة متنامية من الفنانين الذين لديهم أسطوانات ناجحة نتيجة لظهور أغانيهم في الإعلانات التلفزيونية. وأحد الأسئلة التي تثيرها هذه العلاقة هي: «ما الذي يتم بيعه: الأغنية أم البضاعة؟» أعتقد أن الإجابة الواضحة هي كلاهما. وعلاوة على ذلك، من الممكن الآن شراء أقراص سي دي تحتوي على الأغاني التي أصبحت ناجحة، أو نجحت ثانية نتيجة لاستخدامها في الإعلانات. وهناك حركة دائرية رائعة هنا: تستخدم الأغاني لبيع المنتجات، ولأنها تقوم بذلك بنجاح فإنها تستخدم لبيع الأغاني. وبالنسبة لمن لديهم القليل من التعاطف مع ما بعد الحداثة أو التنظير الاحتفائي لبعض دعاة ما بعد الحداثة، فإن السؤال الحقيقي هو: «ما الذي تفعله مثل هذه العلاقة للثقافة؟» ربما يشعر من هم على اليسار السياسي بالقلق من تأثيراتها على الإمكانيات المعارضة للثقافة الشعبية. وقد يشعر من هم على اليمين السياسي بالقلق مما تفعله لمكان الثقافة الحقيقية. وقد أدى ذلك إلى نقاش مستدام في الدراسات الثقافية. وأهمية الثقافة الشعبية هي مركزية في هذا النقاش. وسنتقصى ذلك وغيره في الفصل التاسع. وسيتناول هذا الفصل أيضاً، من وجهة نظر دارس الثقافة الشعبية السؤال: ما ثقافة ما بعد الحداثة؟».

أخيراً، فإن جميع هذه التعريفات تشترك في إصرارها على أنه مهما كان الشيء الآخر الذي تكونه الثقافة الشعبية، فهي بالتأكيد ثقافة انبثقت فقط ما بعد التصنيع والعمران. وكما يقول وليامز (Williams, 1963) في مقدمة كتابه «الثقافة والمجتمع» *Culture and Society*، فإن المبدأ المنظم لهذا الكتاب هو اكتشاف أن فكرة الثقافة، والكلمة نفسها في استعمالاتها الحديثة العامة، دخلت التفكير الإنجليزي في الفترة التي نصفها عموماً بأنها «الثورة الصناعية» (11). وهو تعريف للثقافة والثقافة الشعبية يعتمد على وجوده اقتصاد سوق رأسمالي. وهذا بالطبع يجعل من بريطانيا أول بلد ينتج ثقافة شعبية

معرّفة بهذه الطريقة المقيّدة تاريخياً. وهناك طرق أخرى لتعريف الثقافة الشعبية لا تعتمد على هذا التاريخ المعين أو على هذه الظروف المعينة، ولكنها تعريفات تقع خارج نطاق المنظرين الثقافيين والنظرية الثقافية التي يتناولها هذا الكتاب. والحجة التي يقوم عليها هذا التأطير الزمني المحدّد للثقافة الشعبية هي أن تجربة التصنيع والعمران أدخلت تغييراً جوهرياً على العلاقات الثقافية داخل مشهد الثقافة الشعبية. فقبل التصنيع والعمران، كان لبريطانيا ثقافتان: ثقافة مشتركة تتقاسمها جميع الطبقات إلى حدٍّ ما، وثقافة نخبة منفصلة تنتجها وتستهلكها الطبقات المسيطرة في المجتمع (انظر Burke, 1994; Storey, 2003). ونتيجة للتصنيع والعمران حدثت ثلاثة أمور، أثّرت معاً في إعادة رسم الخارطة الثقافية. أولاً، غير التصنيع العلاقات بين المستخدمين وأصحاب العمل. وشمل ذلك تحولاً من علاقة تستند إلى التزامات متبادلة إلى التزامات تعتمد فقط على طلبات ما دعاه توماس كارلايل Thomas Carlyle «رابطة النقود cash nexus» (نقلاً عن :Morris, 1979 22). ثانياً، أنتج العمران فصلاً في السكن بين الطبقات. فلأول مرة في التاريخ البريطاني كانت هناك أقسام كاملة في البلدات والمدن يقطنها فقط العاملون والعاملات. ثالثاً، إن الرعب الذي اثارته الثورة الفرنسية - الخوف من أن يتم استيرادها إلى بريطانيا - شجع الحكومات المتعاقبة على سن مجموعة متنوعة من التدابير القمعية الهادفة إلى إلحاق الهزيمة بالراديكالية. لكن الراديكالية السياسية والحركة النقابية العمالية لم تدمرّا، بل اتجهتا للعمل خفية لتنتظما بعيداً عن تأثير تدخل الطبقة المتوسطة ورقابتها. اجتمعت هذه العوامل الثلاثة معاً لتنتج مساحة ثقافية خارج الاعتبارات الأبوية للثقافة المشتركة السابقة. وكانت النتيجة إنتاج حيّزاً ثقافياً لجيل من الثقافة الشعبية خارج تقريباً عن النفوذ المسيطر للطبقات المسيطرة. أما كيف ملئ هذا الحيّز فقد كان موضوعاً لبعض الجدل بين الآباء المؤسسين للنزعة الثقافية (انظر الفصل الثالث). وبصرف النظر عما نقرر أنه محتواها، فإن المخاوف الناجمة عن الحيّز الثقافي الجديد كانت مسؤولة مباشرة عن ظهور نهج «الثقافة والحضارة» للثقافة الشعبية (انظر الفصل الثاني).

الثقافة الشعبية باعتبارها الآخر

ما ينبغي أن يكون واضحاً الآن هو أن مصطلح «الثقافة الشعبية» ليس واضحاً تعريفياً كما كنا نظن في البدء. وينشأ قدر كبير من الصعوبة من الآخر الغائب absent other الذي يلاحق دوماً أي تعريف قد نستخدمه. لا يكفي أبداً أن نتحدث عن ثقافة شعبية، فعلينا أن نعترف دوماً بذلك الذي تتباين معه. ومهما كان الآخر الذي نستخدمه للثقافة الشعبية: الثقافة الجماهيرية، والثقافة الرفيعة، وثقافة الطبقة العاملة، وثقافة الشعب، إلخ، فإنه سينقل إلى تعريف الثقافة الشعبية انعكاسات نظرية وسياسية محددة. وكما يقول بنيت (Bennet, 1982a)، «ليس هناك طريقة وحيدة أو صحيحة. لحل هذه المشكلات، إنما سلسلة من الحلول المختلفة التي لها عواقب وآثار مختلفة (86). والغرض الرئيسي من هذا الكتاب هو رسم المشكلات العديدة التي نواجهها، والحلول العديدة المقترحة، في ارتباط النظرية الثقافية المعقدة بالثقافة الشعبية. وكما سنكتشف، هناك الكثير من الأرضية المشتركة بين نظرة أرنولد للثقافة الشعبية بأنها فوضى، وادِّعاء ديك هيبدج (Dick Hebdige, 1988) بأن «الثقافة الشعبية في الغرب لم تعد هامشية، وتحت سطحية. فهي ببساطة ثقافة في معظم الوقت ولمعظم الأشخاص». أو كما يلاحظ جيفري نويل سميث (Geoffrey Nowell–Smith, 1987)، «لقد تحركت أشكال الثقافة الشعبية حتى الآن نحو المسرح الرئيسي في الحياة الثقافية البريطانية بحيث أصبح الآن الوجود المنفصل لثقافة شعبية متميزة في علاقة متعارضة مع ثقافة رفيعة مثار تساؤل» (80). وهذا بالطبع يجعل فهم سلسلة طرق تنظير الثقافة الشعبية ذا أهمية بالغة.

هذا الكتاب، إذن، يتعلّق بالتنظير الذي أوصلنا إلى حالتنا الراهنة من التفكير في الثقافة الشعبية. ويتعلّق باستكشاف الأرض المتغيّرة للثقافة الشعبية ورسمها من قبل مختلف المنظّرين الثقافيين والنهج النظرية المختلفة. إننا نقف على أكتافهم عندما نفكر نقدياً في الثقافة الشعبية. والهدف من هذا الكتاب هو تعريف القراء بالطرق المختلفة التي يتم بها تحليل الثقافة الشعبية، والثقافات الشعبية المختلفة التي تبلورت نتيجة لعملية التحليل.

ويجب أن نتذكر أن الثقافة الشعبية ليست تاريخياً مجموعة ثابتة من النصوص والممارسات، ولا هي فئة مفهومية ثابتة تاريخياً. وما يتم إخضاعه لفحص نظري دقيق متغير تاريخي، ويتشكّل دائماً جزئياً من الفعل نفسه للمشاركة النظرية. وما يزيد في تعقيد ذلك هو أن وجهات النظر النظرية المختلفة تميل إلى التركيز على مجالات معينة من مشهد الثقافة الشعبية. والتقسيم الأكثر شيوعاً هو بين دراسة النصوص (القصة الشعبية، والتلفزيون، وموسيقى البوب، إلخ) وبين الثقافات أو الممارسات المعاشة (الإجازات على شاطئ البحر، وثقافات الشباب الفرعية، والاحتفال بعيد الميلاد، إلخ). لذا فإن هدف هذا الكتاب هو أن يقدم للقراء خارطة للتضاريس لتمكينهم من بدء استكشافاتهم، والبدء برسم خرائطهم للمناقشات النظرية والسياسية التي ميزت دراسة الثقافة الشعبية.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A Reader, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Agger, Ben, *Cultural Studies as Cultural Theory*, London: Falmer Press, 1992. كما يشير العنوان، هذا كتاب عن الدراسات الثقافية التي كتبت من منظور متعاطف مع مدرسة فرانكفورت. وهو يقدّم بعض التعليقات المفيدة على الثقافة الشعبية، وبخاصة الفصل الثاني: «الثقافة الشعبية باعتبارها عملاً جاداً».
- Alien, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, London: Routledge. 1992. على الرغم من أن الكتاب يركّز على التلفزيون على وجه التحديد، فإنه يحتوي على بعض المقالات الممتازة التي تهم دارس الثقافة الشعبية.
- Bennett, Tony, Colin Mercer and Ianet Woollacott (eds), *Popular Culture and*

مجموعة مثيرة .*Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press, 1986 للاهتمام من المقالات التي تشمل النظرية والتحليل على السواء.

- Brooker, Peter, *A Concise Glossary of Cultural Theory*, London: Edward Arnold, 1999. مسرد رائع للمصطلحات الرئيسية للنظرية.
- .Day, Gary (ed.), *Readings* in *Popular Culture*, London: Macmillan, 1990 مجموعة مختلطة من المقالات، بعضها مثير للاهتمام ومفيد، وبعضها الآخر غير واثق بشأن مقدار جدية التعامل مع الثقافة الشعبية.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda lanes, Hugh Mackay and Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, London: Sage, 1997. مدخل ممتاز لبعض القضايا الرئيسية في الدراسات الثقافية. ويستحق بالتأكيد القراءة للشرح الذي يقدّمه لـ«دائرة الثقافة».
- مجموعة من .Fiske. John, *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman, 1989 المقالات التي تحلّل أمثلة مختلفة عن الثقافة الشعبية.
- Fiske. John, *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman, 1989 عرض واضح لنهجه المميّز في دراسة الثقافة الشعبية.
- Goodall, Peter, High Culture, Popular Culture: The Long Debate, St Leonards: Allen & Unwin, 1995. يقتفي الكتاب الجدل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، بالرجوع على التحديد، ولكن ليس حصرياً، إلى التجربة الأسترالية، من القرن الثامن عشر حتى اليوم الحاضر.
- Milner, Andrew, *Contemporary Cultural Studies*, 2nd edn, London: UCL Press, 1994. مقدمة مفيدة للنظرية الثقافية المعاصرة.
- Mukerji, Chandra and Michael Schudson [eds), *Rethinking Popular Culture*, Berkeley: University of California Press, 1991. مجموعة من المقالات مع مقدّمة مثيرة للاهتمام. والكتاب مقسم إلى أقسام عن النهج المختلفة للثقافة الشعبية: تاريخية، وأنثروبولوجية، ومجتمعية، وثقافية.

- Naremore, lames and Patrick Brantlinger, *Modernity and Mass Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. مجموعة مفيدة ومثيرة للاهتمام من المقالات عن النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.
- Storey, John, *Inventing Popular Culture*, Malden, MA: Blackwell, 2003 رواية تاريخية لمفهوم الثقافة الشعبية.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge, 1995. مدخل واضح وشامل إلى نظريات الثقافة الشعبية.
- Tolson, Andrew, *Mediations: Text and Discourse* in *Media Studies*, London: Edward Arnold, 1996. مدخل ممتاز لدراسة ثقافة وسائل الإعلام الشعبية.
- Turner, Graeme, *British Cultural Studies*, 2nd edn, London: Routledge, 1996 لا يزال أفضل مدخل للدراسات الثقافية البريطانية.
- Walton, David, *Introducing Cultural Studies: Learning Through Practice*, London: Sage, 2008.. مدخل آخر ممتاز للدراسات الثقافية: مفيد، وغزير المعلومات، ومسلّ.

2 تقاليد
«الثقافة والحضارة»

لطالما كانت الثقافة الشعبية للأغلبية مصدر قلق للأقليات القوية. وكان أولئك الذين لديهم القوة السياسية يظنون دوماً أن من الضروري حراسة ثقافة من لا يملكون القوة السياسية، وقراءتها «دلالياً» (انظر الفصل السادس)، بحثاً عن علامات الاضطراب السياسي، وإعادة تشكيلها من خلال الرعاية والتدخل المباشر. لكن في القرن التاسع عشر، طرأ تغيير جوهري على هذه العلاقة. فقد خسر من في السلطة، ولفترة حاسمة، وسائل السيطرة على ثقافة الطبقات التابعة. وعندما بدؤوا باسترجاع السلطة، أصبحت الثقافة في ذاتها، وليست الثقافة كأحد أعراض أو علامات شيء آخر، للمرة الأولى في الواقع، محور الاهتمام الفعلي. وكما لاحظنا في نهاية الفصل الأول، فإن هناك عاملين حاسمين لفهم هذه التغيرات: التصنيع والعمران. وقد أنتجا معاً تغييرات أخرى ساهمت في صناعة ثقافة شعبية حددت الانفصال الحاسم عن العلاقات الشعبية السالفة.

وإذا أخذنا مانشستر في القرن التاسع عشر مثالاً على حضارة المدينة الصناعية الجديدة، فإن نقاطاً محددة تصبح واضحة. أولاً، المدينة طوّرت خطوطاً واضحة من الفصل الطبقي، ثانياً، فاقمت علاقات العمل الجديدة للرأسمالية الصناعية الفصل السكني. ثالثاً، تطوّرت تغيرات ثقافية على أساس التغيرات في الحياة وعلاقات العمل. وببساطة جداً، فإن الطبقة العاملة في مانشستر أُعطيت المساحة لتطوير ثقافة مستقلة بعيداً بعض الشيء عن التدخل المباشر للطبقات المسيطرة. فقد أعاد التصنيع والعمران رسم الخارطة الثقافية، ولم يعد هناك ثقافة عامة مشتركة، إضافة إلى ثقافة إضافية للأقوياء. وأصبح هناك، للمرة الأولى في التاريخ، ثقافة مستقلة للطبقات التابعة في المراكز الحضرية والصناعية. وقد كانت ثقافة ذات مصدرين رئيسيين: (1) ثقافة قدمها روّاد الأعمال الثقافية الجديدة للربح، و(2) ثقافة صُنعت من قبل التحريض السياسي للحرفيين الراديكاليين، والطبقة العمالية

الحضرية الجديدة، ومصلحي الطبقة المتوسطة، ولأجلهم، وجميعهم وصفهم بصورة جيدة إي. بي. تومبسون E.P.Thompson في كتابه: «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» *The Making of the English Working Class* (انظر الفصل الثالث). وقد هدّدت كل من هذين التطوّرين وبطرق مختلفة المفاهيم التقليدية للتماسك الثقافي واستقرار المجتمع. هدّد أحدهما بإضعاف السلطة من خلال تفكيك التماسك الثقافي، بينما وفر الآخر تحدياً مباشراً لجميع أشكال السلطة السياسية والثقافية.

لم يكن هذان التطوران مضمونين لشد عزم من خافوا من استمرار النظام الاجتماعي القائم على القوة والامتيازات. وقد قيل إن مثل هذين التطورين يمكن أن يعنيا فقط إضعاف الاستقرار الاجتماعي، وزعزعة النظام الاجتماعي. وقد وسما بداية ما أسماه بنجامين دزرائيلي Benjamin Disraeli «الأمتين» (Disraeli, 1980)، وأديا في نهاية المطاف إلى ولادة أول حركة سياسية وثقافية للطبقة العاملة الحضرية الجديدة - حركة الميثاق[1] Chartism. وقد انبثقت الدراسة السياسية للثقافة الشعبية لأول مرة من هذا السياق وتداعياته المستمرة.

ماثيو أرنولد Matthew Arnold

يمكن القول إن دراسة الثقافة الشعبية في العصر الحديث قد بدأت بأعمال ماثيو أرنولد. وقد يكون ذلك مدهشاً من بعض النواحي لأنه لم يقل مباشرة الكثير عن الثقافة الشعبية. وتكمن أهمية أرنولد في أنّه دشن تقليداً، طريقة خاصة لرؤية الثقافة الشعبية، وطريقة معينة لوضع الثقافة الشعبية داخل المجال العام للثقافة. وقد أصبح هذا التقليد معروفاً باسم تقليد «الثقافة والحضارة». وسيركّز بحثي حول مساهمة أرنولد في دراسة الثقافة بصورة رئيسية (ولكن ليس حصريةً) على كتابه «الثقافة والفوضى» *Culture and Anarchy* (1867-9)، وهو العمل الذي ضمن شهرته كناقد ثقافي ولا يزال. وقد أسس أرنولد أجندة ثقافية ظلّت مسيطرة في النقاش من ستينيات القرن التاسع عشر وحتى خمسينيات القرن

(1) المبادئ التي نادى بها بعض المصلحين السياسيين الإنجليز في القرن التاسع عشر والتي هدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين الاجتماعية والصناعية (المترجمان).

العشرين. ولهذا فإن أهميته لا تكمن في أي مجموعة من الأعمال التجريبية، ولكن في التأثير الهائل لمنظورِه العامّ - المنظور الأرنولدي - في الثقافة الشعبية.

تبدأ الثقافة بالنسبة لأرنولد (1960) بأنها تعني أمرين. أولاً وقبل كل شيء، أنها مجموعة من المعرفة: وحسب التعبير المشهور لأرنولد: «أفضل ما تم التفكير به وقوله في العالم» (6). ثانياً، الثقافة معنية «بتأمين سيادة العقل ومشيئة الله» (42). وفي «حلاوة وضوء» الادّعاء الثاني يصبح «الطابع الأخلاقي، والاجتماعي، والمفيد للثقافة واضحاً» (46). أي أن، «الثقافة... هي دراسة الكمال... الكمال الذي يتوقّف على أن تصبح شيئاً بدلاً من أن تحصل على شيء، في حالة متجهة إلى الداخل للعقل والروح، وليس في مجموعة من الظروف الخارجية» (48). وبعبارة أخرى، إن الثقافة هي السعي إلى معرفة الأفضل، وجعل هذه المعرفة تسود لما فيه خير الجنس البشري. لكن كيف يمكن نيل الثقافة؟ وفقاً لأرنولد، سننالها «بالاستخدام المحايد والفاعل للقراءة، والتأمل، والملاحظة، في السعي لمعرفة أفضل ما يمكن معرفته» (179). لذا فإن الثقافة لم تعد تتمثل في شيئين، ولكن في ثلاثة. الثقافة الآن هي الوسيلة لمعرفة أفضل ما تم التفكير به وقوله، إضافة إلى جسم من المعرفة، وتطبيق تلك المعرفة على الحالة الداخلية للعقل والروح» (31). لكن هناك جانب رابع للنظر فيه. يؤكّد أرنولد على أن الثقافة تسعى «لرعاية الروح المريضة لزماننا» (163). قد يظهر ذلك بمثابة مثال على الجانب الثالث للثقافة. ومع ذلك، سرعان ما يتم إخبارنا بأن الثقافة ستقوم بأداء دورها «ليس كثيراً بمدّ اليد لأصدقائنا ومواطنينا في عملياتهم الفعلية لإزالة شرور أكيدة معينة، ولكن في جعل مواطنينا ينشدون الثقافة (163-4). وهذا هو تعريف أرنولد الرابع والأخير للثقافة: الثقافة هي البحث عن الثقافة، ما يسميه أرنولد «التقاعس المتعهّد بالرعاية» (163 «cultivated inaction»). إذن، فإن الثقافة بالنسبة لأرنولد هي: (1) القدرة على معرفة ما هو أفضل، و(2) ما هو أفضل، و(3) التطبيق العقلي والروحي لما هو أفضل، و(4) السعي إلى ما هو أفضل.

لم يتم تعريف الثقافة الشعبية أبداً. ولكن عند قراءة أعمال أرنولد يصبح من الواضح أن تعبير «فوضى» يعمل جزئياً بمثابة مرادف للثقافة الشعبية. وعلى وجه التحديد، فإن الفوضى/ الثقافة الشعبية تستعمل للإشارة إلى مفهوم أرنولد للطبيعة التمزيقية المفترضة

للثقافة التي تعيشها الطبقة العاملة: الأخطار السياسية التي يعتقد أنها لا محال مصاحبة لدخول الطبقة العاملة الذَكَرية المدنية إلى السياسة الرسمية في عام 1867. وجوهر هذا هو أن الثقافة والفوضى بالنسبة لأرنولد مفهومان سياسيان عميقان. والوظيفة الاجتماعية للثقافة هي حراسة هذا الوجود التمزيقي: «الجماهير... الساذجة والجاهلة» (176)، «الجماهير الساذجة وغير المتوهجة» (69)، «جماهيرنا... الساذجة والجاهلة كالفرنسيين» (76)، «تلك الجماهير الواسعة البائسة من الناس المغمورين غير القابلة للسيطرة عليها» (193). والمشكلة هي الثقافة المعاشة للطبقة العاملة: «الفظ [أي، محتج سياسي من الطبقة العاملة]... مؤكداً حريته الشخصية قليلاً، يذهب حيث يشاء، يجتمع حيثما يريد، يصيح كيفما يشاء، يتدافع كما يشاء» (1-80). ومرة أخرى:

> الطبقة العاملة... ساذجة ونصف متطوّرة... مستلقية طويلاً نصف مختبئة في خضم فقرها وقذارتها... والآن تصدر من مكان اختبائها لتؤكد ميلاد جنّة رجل إنجليزي يتميّز بفعل ما يشاء، ويبدأ بتحييرنا بسيره حيث يشاء، واجتماعه حيثما يشاء، صائحاً كيفما يشاء، محطماً ما يشاء (105).

إن سياق كل ذلك هو إثارة حق الانتخاب في سنة 1866-7. واستخدام أرنولد عبارة «يبدأ بتحييرنا» هو إشارة واضحة إلى الطبيعة الطبقية لخطابه. ويبدو للوهلة الأولى أن تقسيمة المجتمع إلى البرابرة (الطبقة الأرستقراطية)، وكارهي الفنون (الطبقة المتوسطة)، وعامة الناس (الطبقة العاملة) وكأنه يبطل هذه الطبيعة الطبقية للخطاب. ويبدو هذا مدعوماً بادعائه أن هناك أساساً مشتركاً ذا طبيعة إنسانية تحت جميع «انقساماتنا الطبقية» (المرجع نفسه). لكن لو تفحصنا ما الذي يعنيه أرنولد بالأساس المشترك، فإننا مجبرون على الوصول إلى استنتاج مختلف. فلو أننا تخيلنا الجنس البشري متواجداً على سلسلة تطورية وهو على أحد نهايتيها وهناك سلف مشترك مع القردة على النهاية الثانية، فإن ما يبدو اقتراح أرنولد هو أن الأرستقراطية والطبقة المتوسطة متقدمتان في سلسلة التطور أكثر من الطبقة العاملة. وهذا مبين بوضوح كبير في مثاله عن الأساس المشترك لطبيعتنا

البشرية. فهو يدعي أنه:

كلما انتزعنا رأياً عنيفاً بجهل وانفعال، وكلما تقنا لسحق خصمنا بالعنف المحض، وكلما دبّ فينا الحسد، وكلما كنا قُساة، وكلما عبدنا السلطة المجرّدة أو النجاح، وكلما أضفنا صوتنا لتضخيم الصخب الأعمى ضد بعض شخصيات غير شعبية، وكلما دسنا بوحشية على المنهزم فإننا نجد في حضننا الروح الخالدة لعامة الناس (107).

وطبقاً لأرنولد، فإن الأمر يتطلب القليل من مساعدة الظروف لجعل هذه «الروح الخالدة» تنتصر لدى كل من الأرستقراطية والطبقة المتوسطة. وللثقافة وظيفتان في هذا السيناريو. الأولى، أنها يجب ان تقود بعناية الأرستقراطية والطبقة المتوسطة للخروج من مثل هذه الظروف. والثانية، أنها يجب أن تقدم إلى الطبقة العاملة، الطبقة التي يقال إن مثل هذه الطبيعة البشرية مقيمة فيها «مبدأ مرغوباً فيه بشدة... من السلطة، لمواجهة الميل إلى الفوضى الذي يبدو أنه يتهددنا» (82). فمبدأ السلطة، كما سنرى، هو أن هناك دولة مركزية قوية.

لماذا فكر أرنولد هكذا؟ إن الإجابة لها علاقة كبيرة بالتغييرات التاريخية التي شهدها القرن التاسع عشر. فعندما زكّى الثقافة «باعتبارها مساعداً كبيراً لإخراجنا من صعوباتنا الحالية» (16)، كانت هذه التغييرات في ذهنه. وكان «للصعوبات الحالية» سياق مزدوج. فمن ناحية، كانت هي «المشكلات» المباشرة أو الحالية التي ظهرت بإعطاء حق الانتخاب للطبقة العاملة الحضرية الذكورية. ومن ناحية أخرى كانت هي الاعتراف بعملية تاريخية تجري على الأقل منذ القرن الثامن عشر (تطور الرأسمالية الصناعية). وقد اعتقد أرنولد أن حق الانتخاب قد أعطى قوة لرجال ما زالوا غير متعلمين لاستلام السلطة. فالطبقة العاملة التي فقدت «العادات الإقطاعية القوية من الخضوع والاحترام» (76) هي طبقة عاملة خطرة جداً. ووظيفة التعليم أن يعيد معنى الخضوع والاحترام إلى هذه الطبقة. وباختصار، سيجلب التعليم للطبقة العاملة «ثقافة» تزيل بدورها مغريات الحركة

النقابية، والتحريض السياسي، والتسلية الرخيصة. وباختصار، فإن الثقافة ستزيل الثقافة الشعبية.

وفي مواجهة مثل هذه «الفوضى» فإن الثقافة توصي الدولة: «نحن نريد سلطة... والثقافة تقترح فكرة الدولة» (96). وقد جعل عاملان من الدولة ضرورة. أولاً، تراجع الأرستقراطية كمركز للسلطة. والثاني، صعود الديمقراطية. وأوجدا معاً أرضاً مواتية للفوضى. والحل هو إشغال هذه الأرض بمزيج من الثقافة والإكراه. وعلى دولة أرنولد المثقفة أن تعمل على ضبط التطلعات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للطبقة العاملة والحدّ منها حتى تكتسب الطبقة الوسطى الثقافة الكافية لتتولى بنفسها هذه الوظيفة. وستعمل الدولة في طريقتين (1) من خلال الإكراه لضمان عدم حدوث المزيد من أعمال الشغب في هايد بارك، و(2) عن طريق غرس «حلاوة ونور» الثقافة.

يخبر كتاب «الثقافة والفوضى» قُرّاءه بأن التعليم هو الطريق إلى الثقافة» (209). ولهذا يجدر إلقاء نظرة موجزة على رؤيته للتعليم. إن أرنولد لا يتصور أن الطلاب من الطبقة العاملة، والطبقة المتوسطة، والأرستقراطية يسيرون جميعهم معاً على نفس الدرب إلى الثقافة. فالتعليم للأرستقراطية هو تعويدها على قبول التراجع، والانكفاء كطبقة إلى التاريخ. وهو للطبقة العاملة تمدين من أجل الخضوع، والانقياد، والاستغلال. ويرى أرنولد أن مدارس الطبقة العاملة (الأولية والابتدائية) لا تعدو أن تكون أكثر من مراكز متقدّمة للحضارة في قارة مظلمة لبربرية الطبقة العاملة: «فهي تمدّن الجوار حيثما توضع» (1973: 39). ووفقاً لأرنولد، يجب تمدين أطفال الطبقة العاملة قبل أن يكون بالإمكان تعليمهم. وفي رسالة إلى والدته، كتبها عام 1862، يقول: «إن للدولة مصلحة في المدرسة الابتدائية كعامل حضارة حتى قبل منفعتها بها كعامل تعليم» (1896: 187). ووظيفة الثقافة أن تحقق ذلك. وبالنسبة للطبقة المتوسطة، فإن التعليم شيء مختلف تماماً. فوظيفته الأساسية هي إعداد أطفال الطبقة المتوسطة للسلطة التي يجب أن تكون لهم. إن وظيفته هو تحويل «طبقة متوسطة، وضيعة، وغير مهذبة، وغير جذابة إلى طبقة متوسطة متعلّمة ومتحرّرة ونبيلة [طبقة، قد تقوم الطبقة العاملة] بكل فرح بتوجيه تطلعاتها إليها» (1954: 343).

دعا أرنولد (1960) مقترحاته المتنوعة، نقلاً عن دوق ولنغتون Wellington «ثورة وفقاً للقانون» (97). وما ترقى إليه هو ثورة من فوق، ثورة لتمنع الثورة الشعبية من تحت. وهي تعمل وفق مبدأ أن الإصلاح الممنوح هو دوماً أفضل من الإصلاح الذي يؤخذ، بالإكراه أو بالكسب. وتتحقق المطالب الشعبية ولكن بطريقة تُضعف المطالبة بأكثر. وهذا لا يعني أن أرنولد لم يكن يرغب في مجتمع أفضل، مجتمع تقل فيه القذارة، والفقر، والجهل، إلخ، ولكن المجتمع الأفضل لا يمكن أبداً تصوّره غير مجتمع تكون فيه الطبقة الوسطى الحضرية الجديدة «مهيمنة» (انظر الفصل 4).

إن معظم ما قلناه هو طريق دائرية لقول إن أول المنظرين العظماء للثقافة الشعبية لم يقل الكثير عن الثقافة الشعبية، باستثناء أنها من أعراض اضطرابات سياسية عميقة. والثقافة ليست موضع الاهتمام الرئيسي لأعمال أرنولد؛ ولكن اهتمامه الرئيسي هو النظام الاجتماعي، والسلطة الاجتماعية المكتسبة من خلال الخضوع والانقياد الثقافي. إن ثقافة الطبقة العاملة مهمة إلى حدّ أنها تقدّم الدليل على الاضطراب الاجتماعي والثقافي والتقهقر – انهيار في السلطة الاجتماعية والثقافية. وما وجود ثقافة الطبقة العاملة أصلاً إلا دليل كافٍ على التقهقر والفوضى. ويجب قمع «فوضى» الطبقة العاملة عن طريق التأثيرات المتناغمة لثقافة «أفضل ما تم التفكير فيه وقوله في العالم».

يستمدّ كثير من أفكار أرنولد من النقد الرومانسي للتصنيع (انظر Williams, 1963). ويبدو أحد الكتّاب ذا صلة على وجه الخصوص، صمويل تيلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge. يميّز كولريدج (1972) بين «الحضارة» civilization «(وهي خير مختلط، إن لم يكن تأثيره المفسد أكثر بكثير) و«الغرس الثقافي» cultivation (التطور المتناغم للصفات والقدرات التي تميّز إنسانيتنا» (33). وللتبسيط، فإن كولريدج يقول إن الحضارة تشير إلى الأمة ككل، والغرس الثقافي هو ملكية أقلية صغيرة، يدعوها «الطليعة الفكرية cleristy» الإنتلجنسيا المنغرسة. ووظيفة الإنتلجنسيا هي قيادة تقدم الحضارة:

> إن أهداف وجود النظام بأكمله وغايته النهائية هي حفظ مخازن الحضارة الماضية وحراسة كنوزها، وبالتالي ربط الحاضر بالماضي، وإتقانها تماماً والإضافة إليها،

وبالتالي ربط الحاضر بالمستقبل؛ ولكن يجب بصورة خاصة أن تُنشر في المجتمع كله، وفي كل أمة تستحقّ قوانينها وحقوقها، كمية المعرفة ونوعيتها التي كان لا يستغنى عنها لفهم هذه الحقوق، ولأداء الواجبات المتعلقة بها(34).

يبني أرنولد على أفكار كولريدج. وبدلاً من الطليعة الفكرية أو الإنتلجنسيا فهو يكتب عن «الغرباء aliens» أو «الفضالات «remnant. ولكن الغرض واحد جوهرياً: تعبئة الثقافة لحراسة القوى الجامحة للمجتمع الجماهيري. ووفقاً لأرنولد، يظهر التاريخ أن المجتمعات قد دمرها دوما «الفشل الأخلاقي لأكثرية مختلة» (1954: 640). ومن المحتمل أن تلهم مثل هذه القراءة للتاريخ الكثير من الثقة في الديمقراطية - ناهيك عن الثقافة الشعبية. وتستند رؤية أرنولد إلى مفارقة غريبة: إن الرجال والنساء من ذوي الثقافة يعرفون أفضل ما تم التفكير به وقوله، ولكن لمن يحفظون هذه الكنوز عندما تكون الأغلبية مختلّة، وقد كانت دوماً، وستبقى دوماً، مختلة. يبدو الجواب الذي لا مفر منه: لأنفسهم، أي أنهم نخبة ثقافية مكرّسة لنفسها. وكل ما هو مطلوب من بقيتنا هو التعرف إلى اختلافنا الثقافي والاعتراف بإذعاننا الثقافي. وأرنولد واضح في هذه النقطة:

> لن يكون لجمهور الجنس البشري حماسة شديدة لرؤية الأشياء كما هي، وسترضيه دوماً أفكار غير مناسبة تماماً. وستستند إلى هذه الأفكار غير المناسبة، ويجب أن تستند، الممارسة العامة للعالم. وذلك مماثل للقول إن كل من يعدّ نفسه لرؤية الأمور كما هي سيجد نفسه واحداً ضمن دائرة صغيرة جداً. ولكن لا يمكن أن تصبح الأفكار جارية على الإطلاق إلا من خلال هذه الدائرة الصغيرة فقط، التي تقوم بعملها بعزم (364 – 365).

ومرة أخرى يقول:

> إن القلة ذات التعليم الرفيع، وليس الكثرة المتعلمة قليلاً، هي التي ستكون

> في وقت من الأوقات لسان حال الجنس البشري للمعرفة والحقيقة. والمعرفة والحقيقة بالمعنى الكامل للكلمة لا يمكن بلوغهما على الإطلاق من قبل السواد الأعظم من الجنس البشري. (Arnold, 1960–77: 591).

هذه بيانات كاشفة للغاية. فإذا كان جمهور الجنس البشري سيبقى دوماً قانعاً بالأفكار غير المناسبة، وغير قادر أبداً على بلوغ الحقيقة والمعرفة، فلمن تعمل الدائرة الصغيرة؟ وماذا عن الأفكار المناسبة التي سيجعلونها جارية - جارية لمن؟ لدوائر صغيرة أخرى من النُخب؟ ودائرة أرنولد الصغيرة لا تبدو أكثر من نخبة فكرية مكرّسة لنفسها. وإذا كانوا لن ينخرطوا أبداً في ممارسة السياسة، ولن يكون لهم أي تأثير حقيقي على جمهور الجنس البشري، فما هو الغرض من كل الادّعاءات الإنسانية الكبرى التي يمكن العثور عليها مبعثرة في أعمال أرنولد؟ يبدو أن أرنولد كان واقعاً في شراك نخبويته نفسه: من المقدر للطبقة العاملة أن تبقى متمرغة في «مشروبها من الجعة والجن، وفي لهوها» (1954 - 591). غير أن أرنولد لا يرفض كثيراً السياسة العملية التي تتركهم في الأيدي الأمينة للسلطة القائمة. ولهذا فإن السياسة الوحيدة التي تم رفضها هي سياسة الاحتجاج، وسياسة المعارضة. وهذا دفاع مبتذل جداً عن النظام السائد. ورغم ذلك، أو ربما بسبب ذلك، فإن تأثيره كان هائلاً بحيث إن المنظور الأرنولدي قد وضع عمليا خارطة الطريق للتفكير في الثقافة الشعبية والسياسية الثقافية التي سادت المجال حتى أواخر خمسينيات القرن الماضي.

الليفيزية Leavisism

> كان الأمر بالنسبة لماثيو أرنولد أقل صعوبة إلى حدّ ما. إنني أفكر في المحنة الأكثر بؤساً بكثير للثقافة اليوم (Leavis, 2009: 12).

إن تأثير أرنولد على إف. أر. ليفيز F. R. Leavis واضح للعيان. لقد أخذ ليفيز

سياسات أرنولد الثقافية وطبّقها على «الأزمة الثقافية» المفترضة في ثلاثينيات القرن العشرين. ووفقاً لليفيز والليفزيين، فإن القرن العشرين موسوم بتقهقر ثقافي متزايد. وثمة من يقول إن ما تم تحديده من قبل أرنولد كأحد سمات القرن التاسع عشر قد استمر وتفاقم في القرن العشرين: أي الانتشار المتزايد لثقافة «توحيد المعايير والتساوي» (Leavis and Thompson, 1977: 3). وفي مواجهة هذه العملية ونتائجها «يجب تدريب المواطن... على التمييز والمقاومة» (5).

تمتد أعمال الليفيزية لفترة تقرب من أربعين عاماً. ومع ذلك، فإن الموقف الليفيزي من الثقافة الشعبية قد تشكل في بدايات ثلاثينيات القرن العشرين مع نشر ثلاثة نصوص، هي: «الحضارة الجماهيرية وثقافة الأقلية» *Mass Civilization and Minority Culture* تأليف إف. آر. ليفيز، و«القصة والجمهور القارئ *Fiction and the Reading Public*»، تأليف كيو. دي. ليفيز Q. D. Leavis، و«الثقافة والبيئة» *Culture and Environment*» تأليف إف آر. ليفيز ودنيس تومبسون Denys Thompson. وتشكل هذه معاً الأساس لردّ الليفيزيين على الثقافة الشعبية.

تستند الليفيزية إلى الافتراض بأن «الثقافة كانت دوماً في حفظ الأقلية» (Leavis and Thompson, 1977: 3):

> تعتمد قوتنا على الأقلية في الاستفادة من أفضل تجارب الانسان الماضية، فهم يحافظون على حياة أدق أجزاء التقاليد وأكثرها قابلية للفناء. وعليهم تعتمد المعايير الضمنية التي تنظم الحياة الأفضل لأي حقبة، والإحساس بأن هذا يستحق أكثر من ذاك، وأن هذا وليس ذلك هو الاتجاه الذي إليه نسير، وأن المركز هنا وليس هناك (5).

ما تغيّر هو مكانة هذه الأقلية. فلم يعد ممكنا لها أن تأمر بالإذعان الثقافي، ولم تعد سلطتها الثقافية دون منازع. وتشير كيو. دي. ليفيز إلى وضع تكون فيه «الأقلية، التي وضعت حتى الآن معايير الذوق دون أي تحد حقيقي» قد واجهت «انهيار السلطة» (185،

187). ومثلما تَأسّف أرنولد على زوال «العادات الإقطاعية القوية للتبعية والإذعان»، (انظر القسم السابق)، فإن كيو. دي. ليفيز يملؤها الحنين إلى زمن كانت فيه الجماهير تعرض «موافقتها العمياء للسلطة» (191). وقد اقتبست من إدموند غوز Edmund Gosse لتأكيد خطورة الوضع:

من الأخطار التي توقعتها طويلاً نتيجة انتشار المشاعر الديمقراطية هي أن تقاليد الذوق الأدبي، وشرائع الأدب، قد تم عكسها بنجاح بالتصويت الشعبي. فحتى وقتنا الحاضر، وفي جميع أنحاء العالم، فإن جماهير الأشخاص غير المتعلمين أو شبه المتعلمين، الذين يشكلون الأكثرية الساحقة من القراء، رغم أنهم لا يستطيعون أن يقدّروا، ولا يقدّرون، كلاسيكيات عرقهم، أصبحوا قانعين بالاعتراف بتفوقهم التقليدي. وقد بدا لي مؤخراً وجود علامات مؤكدة، خاصة في أمريكا، على ثورة للرعاع على سادتنا الأدبيين... إذا كان الأدب سيقيّم بواسطة الاحتكام إلى العامة، وإذا أدرك العوام قوتهم، فمن المؤكد أنهم سيتوقفون عن دعم السمعة التي لا تمنحهم السرور، ولا يستطيعون فهمها. إن الثورة ضد الذوق، ما إن تبدأ حتى تضعنا في فوضى لا يمكن إصلاحها (190).

ووفقاً لليفيز وتومبسون، فإن ما خشيه غوز فقط قد تحقّق الآن:

كانت الثقافة دوماً في حفظ الأقلية. ولكن الأقلية الآن أصبحت واعية، ليس فقط لبيئة غير موائمة، ولكن معادية... لقد أصبحت «الحضارة» و«الثقافة» مصطلحين متناقضين. لم تعد القوة والشعور بالسلطة منفصلين عن الثقافة فحسب، بل إن بعض أكثر من لا يكترثون للحضارة أصبح ميّالاً، بوعي أو عن غير وعي، إلى معاداة للثقافة (1977: 26).

تشكل الحضارة الجماهيرية وثقافتها الجماهيرية جبهة إفسادية تهدّد «بإيصالنا إلى

فوضى لا يمكن إصلاحها». وفي مواجهة هذا التهديد تكتب الليفيزية بياناتها الرسمية، وتقترح «إدخال تدريب على مقاومة [الثقافة الجماهيرية] في المدارس» (Leavis, 1933: 188–9)؛ والعمل خارج المدارس على التشجيع على بذل «جهد واعٍ ومباشر... لیأخذ شكل مقاومة من قبل أقلية مسلحة ونشطة» (Q.D. Leavis, 1978: 270). إن التهديد الذي تشكّله الديمقراطية في أمور ثقافية وسياسية فكرة مرعبة لليفيزية. ووفقاً لكيو. دي. ليفيز، فإن «الشعب المزود بالسلطة لم يعد يمثل السلطة الفكرية والثقافة» (191). وهي ترى، شأنها شان أرنولد، أن انهيار السلطة التقليدية آتٍ مع نهوض الديمقراطية الجماهيرية. ومعا سيعصران الأقلية المثقفة وينتجان أرضاً مواتية «للفوضى».

تعزل الليفيزية بعض الجوانب الرئيسية للثقافة الجماهيرية لتناقشها بشكل خاص. فالقصص الشعبية، على سبيل المثال، مدانة لأنها تعطي أشكالاً إدمانية من «التعويض»، و«الإلهاء»:

> هذا الشكل من أشكال التعويض... معاكس تماماً للترفيه، في أنه لا يميل إلى تقوية وإنعاش المدمن على الحياة، بل إلى زيادة عدم لياقته من خلال تعويده على المهارب الضعيفة، وعلى رفض مواجهة الحقيقة على الإطلاق (Leavis and Thompson, 1977: 100).

وتشير كيو. دي. ليفيز (1978) إلى أن القراءة بمثابة «إدمان مخدرات على القصص» (152)، ويمكن أن تؤدي بقراء للقصص الرومانسية إلى «عادة التخيلات التي تؤدي إلى سوء التكيّف مع الحياة الفعلية» (54). الإساءة إلى الذات شيء، ولكن هناك ما هو أسوأ: إدمانهم «يساعد في جعل الجو الاجتماعي غير مواتٍ لتطلعات الأقلية. وهي في الحقيقة تقف في طريق الشعور الحقيقي والتفكير المسؤول» (74). وبالنسبة لغير المدمنين على القصة الشعبية، هناك دوماً خطر السينما. فشعبيتها تجعل منها مصدرَ سرورٍ خطر جداً بالتأكيد: «فالأفلام تتضمن الاستسلام، في ظل حالات التلقي المنوّم، لأرخص النداءات العاطفية، النداءات الأكثر خبثاً لأنها مقرونة بوهم مقنع بصورة إجبارية عن الحياة

الحقيقية «(Leavis, 2009: 14). وترى كيو. دي. ليفيز (1978) أن أفلام هوليود «تثير الشهوات إلى حد بعيد» (165). ورغم أن الصحافة الشعبية توصف بأنها «أكثر مزيل لتعليم العقل العام قوة وتغلغلاً» (Leavis and Thompson, 1977: 138)، وأن الإذاعة تضع نهاية للفكر النقدي (Leavis, 2009)، فإن الإعلانات «بتلاعباتها الدؤوبة، المضلّلة، والمثيرة للشهوات» (Leavis and Thompson, 1977: 139) هي التي حظيت بأشدّ الإدانة من الليفيزية.

الإعلان، وكيفية استهلاكه هما العَرَض الرئيسي لانحطاط الثقافة عند الليفيزية. ولكي نفهم السبب، يجب أن نفهم موقف الليفيزية من اللغة. يقول ليفيز وتومبسون في كتاب الثقافة والبيئة: «يجب أن يُوضَّح للذين يتعلمون أن هذا الانحطاط في اللغة ليس مجرد مسألة كلمات، إنه انحطاط الحياة العاطفية، ونوعية الحياة» (1977: 4). ولهذا فالإعلان ليس ملوماً فقط على انحطاط اللغة، ولكنه مدان لأنه يحطّ من قيمة الحياة العاطفية لمجتمع اللغة بأكمله، ويخفّض «مستوى المعيشة». وهما يقدمان أمثلة للتحليل (معظمها كتبه إف. آر. ليفيز نفسه). والأسئلة التي يطرحانها تكشف إلى حدّ كبير عن موقف الليفيزية العام. وفيما يلي مثالاً نموذجياً، إعلان عن سجائر «تو كويكرز» Two Quakers.

سجائر اللفة النموذجية

«نعم، إنها أفضل ما دخنت على الإطلاق. لكنها مكلفة». «ماذا يعني بنسان إضافيان؟ ولكن على أي حال أنت تسترجعها وأكثر. تحترق بنظافة وببطء، تلك هي اللفة النموذجية، تعطيها الشكل الغريب. حيلة علمية بارعة. لقد تم اختبارها..». «أوه! اقطع الثرثرة، وأعطنا علبة ثانية. إنك تتحدث كإعلان». وبعد ذلك السلام وغليون من تو كويكرز.

ثم يطرحان الأسئلة التالية على طلاب المدارس في الصفين الخامس والسادس:

1. صف نوع الشخص الذي تم تمثيله.
2. كيف ينتظر أن تشعر نحوه؟

3. ماذا تعتقد أن موقفه سيكون نحونا؟ كيف سيتصرف في حالات تتأجج فيها عواطف الغوغاء؟ (16-17).

ثمة أمران ملحوظان حول هذه الأسئلة. قبل كل شيء، العلاقة التي أقيمت بين الإعلان وما أطلق عليه عواطف الغوغاء. وهذا سؤال غير عادي، حتى لطلاب الدراسات الثقافية. ثانياً، لاحظ «نحن» الحصرية، ولاحظ أيضاً كيف يحاول الضمير إنشاء عضوية نخبة صغيرة متعلّمة. وهناك أسئلة أخرى تعمل بالطريقة نفسها إلى حدّ كبير. وهنا بعض الأمثلة:

صف نوع القارئ الذي ستسره هذه القطعة، واذكر لماذا ستسره؟ أي نوع من الأشخاص تتصور أنه يستجيب لمثل هذا النداء؟ ما مدى المعرفة التي تتوقعها منهم لأعمال شكسبير وقدرتهم على فهمها؟ (40).
يمكن أن يطلب من الطلاب أن يستذكروا ملاحظاتهم الخاصة عن نوع الأشخاص الذين قد رأوهم يزورون «المقامات المقدّسة» (51).
على ضوء «قانون غريشام»[1] أي نوع من التأثير تتوقع أن يكون للسينما على الذوق والعقلية العامين؟ (114).
أي نوع من المعايير مشار إليه هنا؟ ما حكمك على جودة «الأدب» الذي يقرؤه، ومقدار القراءة التي يكرسها له؟ (119).
لماذا نحن نجفل من العقلية التي تستخدم هذا المصطلح؟ (121).
[بعد وصف السينما بأنها تعمل على «الابتذال، والانحطاط، والتشويه]: طوّر مناقشة عن القيمة التعليمية للسينما كما هو مقترح هنا (144).

من الصعب رؤية كيف أن مثل هذه الأسئلة بدلاً من أن تشجع «التمييز والمقاومة» ستدعو أي شيء آخر غير الخيلاء الموهِنة والمؤكدة للذات.

في هروب مؤقت من «الفوضى التي لا يمكن إصلاحها» للوقت الحاضر، تنظر

(1) قانون غريشام Gresham Law المبدأ النقدي الذي يرى أن «العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة». (المترجمان)

الليفيزية إلى الخلف بتوق إلى العصر الثقافي الذهبي، الماضي الريفي الأسطوري، عندما وجدت ثقافة مشتركة لم تفسدها المصالح التجارية. وغالباً ما تتم الإشارة إلى مسرح شكسبير في العصر الإليزابيثي كفترة للتماسك الثقافي قبل التفسخ الثقافي للقرنين التاسع عشر والعشرين. وقد كتب إف. آر. ليفيز (1933) عن انتماء شكسبير إلى «ثقافة وطنية أصيلة، إلى مجتمع كان يمكن فيه للمسرح أن يجتذب المثقفين والعامة في نفس الوقت» (216). وفي (كتاب) «القصة والجمهور القارئ» رسمت كيو. دي. ليفيز (1978) هذا التقهقر المفترض. وروايتها عن العلاقات العضوية بين العامة والمثقفين تكشف عن معلومات مثيرة للاهتمام: «كانت الجماهير تتلقى تسليتها من فوق... كان عليهم أخذ نفس التسلية مثل من هم أفضل منهم... ولحسن الحظ لم يكن لديهم خيار» (85). ووفقاً لكيو. دي. ليفيز:

> كان مُشاهِدُ المسرح الإليزابيثي، رغم أنه قد لا يكون قادراً على متابعة «الفكر» بدقة في التراجيديات العظيمة، يحصل على تسليته من العقل والأحاسيس التي أنتجت تلك المقاطع، من فوق وليس من شخص من طبقته هو. ولم يكن هناك فصل كامل كما لدينا نحن... بين حياة المثقف وحياة العموم (264).

وما هو مثير للاهتمام في روايتهم عن الماضي هو ما تكشفه عن مستقبلهم المثالي. فالعصر الذهبي لم يكن مميزاً فقط بالتماسك الثقافي، ولكن ولحسن حظ الليفيزيين، بتماسك ثقافي مستند إلى مبادئ السلطوية والتراتبية. كانت الثقافة المشتركة هي التي تقدّم الحافز الفكري في إحدى النهايتين، والسرور العاطفي في النهاية الأخرى. كان ذلك عالماً اسطورياً عرف فيه كل شخص مكانه، وعرف محطته في الحياة. ويؤكّد إف. آر. ليفيز (1984) أنه «كان هناك في القرن السابع عشر ثقافة حقيقية للشعب... ثقافة تقليدية غنية... ثقافة إيجابية ولكنها اختفت» (188-9). تحطم معظم هذه الثقافة، حسب الليفيزية، بالتغييرات التي أحدثتها الثورة الصناعية. غير أنه لا يزال يمكن إيجاد البقايا الأخيرة للمجتمع العضوي في المجتمعات الريفية في إنجلترا القرن التاسع عشر. وهو يستشهد بأعمال جورج بورن

George Bourne «التغيير في القرية» *Change in the Village* و«دكان صانع العربات» *The Wheelwright's Shop* كبرهان على ذلك[6]. وفي الصفحات الأولى من (كتاب) «الثقافة والبيئة» يقدم إف. آر. ليفيز وتومبسون (1977) تذكيراً بما فُقد:

> إن ما فقدناه هو المجتمع العضوي والثقافة الحية التي يجسدها. فالأغاني الشعبية، والرقصات الشعبية، وأكواخ كوتسوولد Cotswold، ومنتجات الحرف اليدوية هي علامات وتعبيرات عن أشياء أكثر من ذلك: فن حياة، وطريقة معيشة، منظمة ويقتدى بها، تشمل الفنون الاجتماعية، وقواعد الجماع، والتكيف الاستجابي، الناشئ من الخبرة السحيقة، مع البيئة الطبيعية وإيقاع السَنَة (1–2).

كما أنهما يدّعيان أن جودة العمل تدهورت أيضاً مع ضياع المجتمع العضوي. وينظر إلى الأهمية المتزايدة التي أوليت لأوقات الفراغ باعتبارها علامة على هذا الضياع. فبينما كان العامل في الماضي يعيش في عمله، فإنه يعمل الآن من أجل أن يعيش خارج عمله. ولكن خبرة العمل تدهورت نتيجة للتصنيع، إلى حدّ أن العمال في الواقع أصبحوا عاجزين بسبب عملهم» (69). ولهذا فبدلاً من إعادة خلق ما ضاع في العمل، فإن الترفيه يضاعف الخسارة التي يتعرض لها العمال من خلال العمل. ونظراً إلى هذا الوضع، فإنه ليس بمستغرب كثيراً أن يلتفت الناس إلى الثقافة الجماهيرية للتعويض والإلهاء السلبي؛ فتطورت عادة الإدمان وأصبحوا مدمنين على «المعيشة البديلة». وقد ضاع عالم التناغم الريفي لصالح «سُكنى الضواحي» الرتيبة والمتوسطة بين الرداءة والجودة (99). وفي حين أن ثقافة كل يوم في المجتمع العضوي كانت دعماً مستمراً لصحة الفرد، ففي مجتمع الحضارة الجماهيرية يجب على المرء أن يبذل جهداً واعياً وموجهاً لتجنّب التأثير غير الصحي للثقافة اليومية. وكما علق وليامز (Williams, 1963)، فإن الليفيزيين لم يأتوا على ذكر، «العوز، والاستبداد الغاشم، والمرض، والوفيات، والجهل، والذكاء المحبط، التي كانت أيضاً من بين مكونات هذا المجتمع» (253). إن ما يقدم إلينا ليس سرداً تاريخياً، ولكن أسطورة أدبية للفت الانتباه إلى طبيعة خسارتنا المفترضة: «يجب أن تكون

ذكرى النظام القديم الحافز الرئيسي نحو الجديد» (Leavis and Thompson, 1977: 97). لكن، رغم أن المجتمع العضوي قد ضاع، فما زال من الممكن الوصول إلى قيمه ومعاييره عن طريق قراءة أعمال الأدب العظيم. إن الأدب هو خزانة تجسّد كل ما يمكن تثمينه في التجربة الإنسانية. ولسوء الحظ أن الأدب كجوهرة في تاج الثقافة قد خسر سلطته، مثله مثل الثقافة. وكما أشير سابقاً، فإن الليفيزية وضعت خططاً لمعالجة ذلك عن طريق إرسال بعثات تبشيرية ثقافية، مجموعة صغيرة منتقاة من المفكرين، من أجل إنشاء مراكز متقدّمة للثقافة داخل الجامعات للمحافظة على التقاليد الثقافية/ الأدبية وتشجيع «تجددها التعاوني المستمر» (Leavis, 1972: 27)؛ وفي المدارس لتسليح التلاميذ لشن حرب ضد البربرية العامة للثقافة الجماهيرية والحضارة الجماهيرية. لا تعني إعادة تأسيس سلطة الأدب بالطبع إعلان عودة المجتمع العضوي، ولكنها تبقي توسّع تأثير الثقافة الجماهيرية تحت السيطرة، وبالتالي تحافظ على التقاليد الثقافية لإنجلترا وتديم استمراريتها. وباختصار، فإنها ستساعد في حفظ وإنتاج «جمهور متعلم» يواصل المشروع الأرنولدي في المحافظة على تداول «أفضل ما تم التفكير به وقوله» (اختُزل الآن إلى حدّ ما إلى قراءة الأعمال الأدبية العظيمة).

ومن السهل جداً نقد نهج الليفيزيين نحو الثقافة الشعبية. لكن، وكما أشار بنيت (Bennett, 1982b):

> حتى في وقت متأخر كأواسط الخمسينيات... قدّمت الليفيزية الأرض الفكرية المطوّرة الوحيدة التي من الممكن الانكباب عليها في دراسة الثقافة الشعبية. ومن الناحية التاريخية، بالطبع، فإن الأعمال التي قدمها الليفيزيون كانت ذات أهمية لاحقة، مشكّلةً المحاولة الأولى لتطبيق أساليب التحليل الأدبي التي كانت مخصصة سابقاً للأعمال «الجادة» على الأشكال الشعبية... ولعل الأكثر أهمية، أن التأثير العام لليفيزية التي قست في انتقاد الثقافة «الرفيعة» و«المتوسّطة» بقدر قسوتها في انتقاد الأشكال الشعبية المعتمدة كان يميل إلى زعزعة القوانين السائدة للحكم والتقييم الفني مع ما يترتّب على ذلك من عواقب راديكالية للغاية وغير

منظورة في الغالب على المدى البعيد، (5–6).

وسنبدأ في الفصل الثالث النظر في بعض هذه العواقب الراديكالية للغاية وغير المنظورة غالباً كما تظهر في أعمال رتشارد هوغارت Richard Hoggart وريموند وليامز Raymond Williams.

الثقافة الجماهيرية في أمريكا: مناقشات ما بعد الحرب

في السنوات الخمس عشرة الأولى أو نحوها التي تلت نهاية الحرب العالمية الثانية، انخرط المفكرون الأمريكيون في مناقشات حول ما يسمى الثقافة الجماهيرية. ويرى أندرو روس (Andrew Ross, 1989) كلمة «الجماهير mass» باعتبارها «من المصطلحات الرئيسية التي تحكم التمييز الرسمي ما بين الأمريكي وغير الأمريكي» (42). وهو يجادل في أن «التاريخ وراء هذا التمييز هو من عدة نواحٍ تاريخ تشكيل الثقافة الوطنية الحديثة» (المرجع نفسه). ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية شهدت أمريكا النجاح المؤقت للإجماع الثقافي والسياسي – استند على ما يفترض إلى التحررية، والتعددية وانعدام الطبقات. وكان حتى انهياره في الحملة من أجل الحقوق المدنية للسود، وتشكل الثقافة المضادة، والمعارضة لحرب فيتنام، وحركة تحرّر المرأة، وحملات حقوق المثليين جنسياً من الرجال والنساء، إجماعاً معتمداً إلى حد كبير على السلطة الثقافية للمفكرين الأمريكيين. وكما يبين روس: «ربما لأول مرة في التاريخ الأمريكي، أتيحت أمام المفكرين، كتجمع اجتماعي، الفرصة للتعرّف إلى أنفسهم كوكلاء وطنيين للقيادة الثقافية، والأخلاقية، والسياسية» (43). وهذه الأهمية التي وجدت حديثاً كانت جزئياً بسبب «المناقشات العامة المكثفة، والهادفة حول «الثقافة الجماهيرية» والتي شغلت المفكرين خمسة عشر عاماً تقريباً، حتى أواخر الخمسينيات» (المرجع نفسه). وقد أمضى روس معظم وقته لربط النقاش بأيديولوجية «الاحتواء» في الحرب الباردة: الحاجة إلى المحافظة على جسم سياسي متمتع بالصحة في الداخل (ضد مخاطر الإفقار الثقافي) ومن الخارج (ضد أخطار الشيوعية السوفياتية). وهو يحدد ثلاثة مواقف في النقاش:

1. موقف ليبرالي – جمالي يتحسّر على أن أغلبية السكان عندما يمنحون فرصة الاختيار فإنهم يختارون ما يسمّى النصوص والممارسات الثقافية من الدرجة الثانية والثالثة تفضيلاً على نصوص وممارسات الثقافة الرفيعة.
2. موقف ليبرالي – مندمج أو تقدمي يدعي أن الثقافة الشعبية تخدم وظيفة لطيفة تجعل الناس يألفون مسرات الاستهلاك في المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي الجديد.
3. الموقف المتطرف أو الاشتراكي الذي يرى الثقافة الجماهيرية كأحد أشكال، أو وسائل السيطرة الاجتماعية.

في أواخر خمسينيات القرن العشرين، أصبح الموقفان الأولان يسيطران على النقاش بصورة متزايدة. وهذا يعكس في جزء منه نمو ضغط المكارثيين McCarthyite لإدانة أي شيء يشابه التحليل الاشتراكي. وبالنظر لضيق المساحة، سنركز فقط على النقاش حول صحة الجسم السياسي من الداخل. ومن أجل فهم النقاش فإن قراءة أحد الكتب تبدو ضرورية – مجموعة مختارات «الثقافة الجماهيرية: الفنون الشعبية في أمريكا» *Mass Culture: The Popular Arts in America* المنشور عام 1957. وبقراءة المساهمات العديدة في هذا العمل سرعان ما يكتسب المرء فهماً لنطاق النقاش – ما هو على المحك، ومن هم المشاركون الرئيسيون فيه.

يجادل برنارد روزنبرغ Bernard Rosenberg (المحرر المشارك مع ديفيدماننغ وايت David Manning White) في أن الثروة المادية وحالة الرفاه للمجتمع الأمريكي تم تقويضها بتأثيرات الثقافة الجماهيرية المحجرّة للصفات الإنسانية. ويبدي قلقه الأعظم من أن «الثقافة الجماهيرية، في أسوأ الأحوال، لا تهدد بتخلّف أذواقنا فحسب، ولكن بجعل حواسنا قاسية بوحشية في حين تمهّد الطريق أمام الشمولية (1957: 9). وهو يدعي أن الثقافة الجماهيرية ليست أمريكية بطبيعتها، ولا كمثال، ولا هي ثقافة حتمية للديمقراطية. فالثقافة الجماهيرية، وفقا لروزنبرغ، ليست منتشرة في أي مكان أكثر من الاتحاد السوفياتي. ومؤلفها ليس الرأسمالية بل التكنولوجيا. ولهذا فلا يمكن اعتبار أمريكا مسؤولة عن نشوئها ولا عن استمرارها، ويقدم وايت (White, 1957) نقطة

مماثلة ولكن لهدف مختلف. يلاحظ وايت أن «نقاد الثقافة الجماهيرية (13) يتخذون موقفاً قاتماً جداً من المجتمع الأمريكي المعاصر» (14). ودفاعه عن الثقافة الجماهيرية الأمريكية هو مقارنتها بجوانب من الثقافة الشعبية في الماضي. وهو يصرّ على أن النقاد أضفوا الرومانسية على الماضي من أجل انتقاد الحاضر بقسوة. كما أنه يدين أولئك الذي يبحثون الثقافة الأمريكية وكأنهم يمسكون بأيديهم حيواناً ضارياً ميتاً (المرجع نفسه)، ومع ذلك ينسون الحقيقة السادية والوحشية لاصطياد الحيوانات التي كانت الثقافة اليومية التي ظهرت فيها مسرحيات شكسبير لأول مرة. ووجهة نظره هي أن كل فترة في التاريخ أنتجت «رجالاً استغلوا جهل وعدم أمان القسم الأكبر من السكان... لذا يجب ألا نصدم بوجود مثل هؤلاء في يومنا هذا» (المرجع نفسه). ويتألف الجزء الثاني من دفاعه من فهرسة مقدار ازدهار الثقافة الرفيعة في أمريكا: مثل «شكسبير على التلفزيون» Shakespeare on TV والأرقام القياسية لاستعارة الكتب من المكتبات، وجولة ناجحة لباليه ولز لسادلر Sadler، وأن عددا متزايداً من الناس يحضرون حفلات الموسيقى الكلاسيكية أكثر من أولئك الذين يحضرون مباريات البيسبول، والعدد المتزايد من فرق الأوركسترا السيمفونية.

من الشخصيات الرئيسية في النقاش دوايت ماكدونالد Dwight Macdonald. ففي مقالة ذات تأثير كبير، «نظرية للثقافة الجماهيرية A theory of mass culture»، هاجم الثقافة الجماهيرية على أكثر من جبهة. فقبل كل شيء، الثقافة الجماهيرية تقوّض حيوية الثقافة الرفيعة. إنها ثقافة طفيلية، تتغذى على الثقافة الرفيعة، في حين أنها لا تقدم شيئاً بالمقابل.

> نمت الفنون الشعبية من أسفل، كانت عفوية، تعبيراً أصلياً عن الناس، شكلوها بأنفسهم، وإلى حد كبير دون الاستفادة من الثقافة الرفيعة، لتلائم احتياجاتهم الخاصة. والثقافة الجماهيرية مفروضة من فوق. وهي مفبركة من قبل فنيين استأجرهم رجال الأعمال، وجمهورها مستهلكون سلبيون، وخيارهم محدود في أن يشتروا أو لا يشتروا. وباختصار، فإن لوردات المطبخ يستغلون الحاجات الثقافية للجماهير من أجل تحقيق الربح و/ أو المحافظة على حكم طبقتهم...

وفي الأقطار الشيوعية، يتحقّق الهدف الثاني فقط. لقد كانت الفنون الشعبية مؤسسة الشعب الخاصة، حديقته الصغيرة الخاصة المسوّرة قبالة الحديقة العامة الرسمية الكبيرة للثقافة الرفيعة لأسياده. لكن الثقافة الجماهيرية تحطّم السور، وتمج الجماهير في شكل منخفض القيمة من الثقافة الرفيعة، وبذلك أصبحت أداة للسيطرة السياسية (1998: 23).

ومثل المساهمين الآخرين في النقاش، يسارع ماكدونالد إلى إنكار الادّعاء بأن أمريكا هي أرض الثقافة الجماهيرية: «الحقيقة هي أن الاتحاد السوفياتي أرض للثقافة الجماهيرية أكثر من الولايات المتحدة (المرجع نفسه). وهو يدعي أن هذه الحقيقة غالباً ما تغيب عن النقاد الذين يركزون فقط على «شكل» الثقافة الجماهيرية في الاتحاد السوفياتي. ولكنها الثقافة الجماهيرية (وليست ثقافة الشعب باعتبارها تعبّر عن الشعب، ولا الثقافة الرفيعة باعتبارها تعبّر عن الفنان الفرد)، وهي تختلف عن الثقافة الجماهيرية الأمريكية في أن «نوعيتها أقل انخفاضاً»، وفي أنها «تستغل بدلاً من أن تلبي الاحتياجات الثقافية للجماهير... تستغلها لأسباب سياسية أكثر منها تجارية» (24). وبالرغم من التفوق على الثقافة الجماهيرية السوفياتية، فإن الثقافة الجماهيرية الأمريكية لا تزال تمثل مشكلة («حادة في الولايات المتحدة»): اندفاع الجماهير على المسرح السياسي أحدث... نتائج ثقافية كارثية» (المرجع نفسه). وقد تفاقمت هذه المشكلة بغياب «نخبة ثقافية معرفة بوضوح» (المرجع نفسه). ولو وجدت واحدة، لكان للجماهير ثقافة جماهيرية، وللنخبة ثقافة رفيعة. ولكن من دون نخبة ثقافية فإن أمريكا واقعة تحت تهديد قانون غريشام للثقافة: الرديء يطرد الجيد، والنتيجة لن تكون فقط ثقافة متجانسة بل «ثقافة مفروض تجانسها... تهدد بابتلاع كل شيء في حمأتها الآخذة بالانتشار» (27)، ناثرة الكريما من الأعلى ومحولة الشعب الأمريكي إلى جماهير صبيانية. إن استنتاجاته متشائمة على أقل تقدير: «بعيداً عن أن تتحسن الثقافة الجماهيرية، سنكون محظوظين إذا لم تزدد سوءاً» (29).

ويتعثر التحليل مرة أخرى عندما نتحرك من التروتسكية السابقة المحبطة لماكدونالد إلى ليبرالية إرنست فان دن هاج (Ernest Van den Haag, 1957)، الذي يقترح أن الثقافة

الجماهيرية هي النتيجة الحتمية لمجتمع الجماهيرية والإنتاج الجماهيري:

> إن المادة التي تنتجها الجماهير يجب ألا تستهدف الأدنى، ولكن يجب عليها أن تستهدف متوسط الأذواق. وفي إرضائها لجميع (أو على الأقل للكثير من) الأذواق الفردية في بعض النواحي، فإنها تنتهك كل واحد منها في نواحٍ أخرى. لأنه حتى الآن لا يوجد أشخاص متوسطون لهم أذواق متوسطة. المتوسطات ما هي إلا تركيبات إحصائية. والمادة التي تنتجها الجماهير، مع أنها تعكس ذوق كل شخص تقريباً إلى حدّ ما، فمن غير المرجح أن تجسّد ذوق أي شخص بالكامل. وهذا هو أحد مصادر معنى الانتهاك الذي يعلل بغموض في النظريات حول الانحطاط المتعمد للذوق (512).

وهو يقدم سبباً آخر أيضاً: الإغراءات المقدمة من الثقافة الجماهيرية للثقافة الرفيعة. هناك عاملان لا بد من أنهما مغريان على وجه الخصوص: (1) المردودات المالية للثقافة الجماهيرية، و(2) الجمهور الهائل المحتمل. ويستخدم دانتي Dante للإيضاح. فرغم أن دانتي ربما عانى من الضغوط الدينية والسياسية، فإنه لم يشعر بالإغراء ليشكل أعماله كي تستهوي المتوسط من الأذواق. ولو «تم إغواؤه ليكتب لمجلة سبورتس اليستريتد *Sports Illustrated*» أو طُلب منه «أن يُكثّف عمله للنشر في ريدرز دايجست *Reader's Digest*»، أو لو منح عَقداً «لتكييف عمله للسينما»، فهل كان سيتمكّن من الحفاظ على معاييره الجمالية والأخلاقية؟ لقد كان دانتي محظوظاً، إذ لم تغوَ موهبته لتضلّ بعيداً عن الدرب الحقيقي للإبداع: «لم يكن هناك بدائل لأن يكون كاتباً جيداً بمقدار ما تسمح به موهبته» (521).

رأى فان دِن هاج أن الأمر لا يرجع إلى تدهور الذوق الجماهيري، ولكن الذوق الجماهيري أصبح أكثر أهمية لمنتجي الثقافة في المجتمعات الغربية. ولاحظ، مثل وايت، تعدد النصوص والممارسات التي تُستهلك في أمريكا. غير أنه لاحظ أيضاً الطريقة التي تم فيها استيعاب الثقافة الرفيعة وثقافة الشعب في الثقافة الجماهيرية، وبالتالي تم استهلاكها كثقافة جماهيرية: «ليس بالجديد ولا بالمصيبة أن قليلاً من الأشخاص يقرؤون الأعمال

الكلاسيكية. ولكن الجديد أن العديد من الأشخاص أخطؤوا فهمها» (528). وهو لم يستطع في النهاية إلا إعلان أن الثقافة الجماهيرية مخدّر يقلل من قدرة الناس على تجربة الحياة نفسها (529). والثقافة الجماهيرية هي في نهاية المطاف دلالة على الإفقار المدقع. وهي تشير إلى نزع الفردية من الحياة: بحث لا نهاية له وراء ما يدعوه فرويد Freud «الإرضاءات البديلة»[7]. والمشكلة في الإرضاءات البديلة وفقاً لنقاد الثقافة الجماهيرية أنها تحجب «الإرضاءات الحقيقية» (532-5). وهذا يقود فان دِن هاج إلى الإشارة إلى أن استهلاك الثقافة الجماهيرية هو شكل من أشكال الكبت؛ فالنصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية يتم استهلاكها لملء فراغ في الداخل، يزداد خواؤه كلما ازداد استهلاك النصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية. وتزيد عملية دائرة الكبت هذه من استحالة تجربة «الإرضاء الحقيقي». والنتيجة هي كابوس يكون فيه «مستمني» أو «مدمن» الثقافة الجماهيرية واقعاً في فخ دائرة من عدم الإنجاز، ويتحرّك دون هدف بين الضجر والإلهاء:

> على الرغم من أن من يشعر بالملل يتعطش لأن تحدث له أمور، إلا أن الحقيقة المؤلمة هي أنه عندما تحدث له يقوم بإفراغها من معناها الذي كان يتوق إليه عن غير وعي وذلك باستعمالها بمثابة إلهاءات. وفي الثقافة الشعبية فإن عودة المسيح ستصبح مجرد نشوة «قاحلة» أخرى يمكن مشاهدتها على شاشة التلفزيون حتى ظهور ميلتون بيرلي Milton Berle (535).

يختلف فان دِن هاج عن «من يحنّون للماضي الثقافي»، والذين يستخدمون صيغاً من الحكايات الرومانسية المختلفة من الماضي لإدانة الحاضر، في عدم يقينه عن الماضي. فهو يعرف أن «الثقافة الشعبية تُفقر الحياة دون أن تؤدي إلى قناعة. ولكن ما لن نعرفه أبداً هل سيكون شعور جمهور الرجال أفضل أو أسوأ من دون تقنيات الإنتاج الجماهيري التي تشكل الثقافة الشعبية جزءاً حتمياً منها» (536). لم يكن لإدوارد شيلز (Edward Shils, 1978) أي من عدم يقين فان دِن هاج. وأكثر من ذلك، فإنه يعرف أنه عندما يقول فان دِن

هاج إن الصناعة أفقرت الحياة فإنما يقول هراءً:

إن المسرات الحالية للطبقة العاملة والمتوسطة الدنيا ليست جديرة بالاحترام الكبير الجمالي، أو الأخلاقي، أو الفكري ولكنها بالتأكيد ليست أقل شأناً من الأشياء الخسيسة التي أعطت السرور لأسلافهم الأوروبيين من القرون الوسطى وحتى القرن التاسع عشر (35).

ويرفض شيلز تماماً:

الفكرة الخاطئة بالكامل بأن القرن العشرين هو فترة تدهورٍ حادّ، وأن هذا التدهور المزعوم هو نتاج الثقافة الجماهيرية... بل من الصحيح أكثر بكثير التأكيد على أن الثقافة الجماهيرية هي الآن أقل تخريباً للطبقات الدنيا مما كان عليه الوجود الكئيب والقاسي للقرون السابقة (36).

وبقدر ما يمكن لشيلز أن يرى فإن المشكلة ليست الثقافة الجماهيرية، ولكنها استجابة المفكرين للثقافة الجماهيرية. وعلى نحو مماثل، يبقى دي. دبليو. بروغان (D. W. Brogan, 1978) أكثر تفاؤلاً مع أنه يتفق مع كثير من أطروحات ماكدونالد. وهو يعتقد أن ماكدونالد في كونه «ناقداً متجهماً لأمريكا الوقت الحاضر، فإنه لطيف أكثر مما ينبغي مع الماضي في أمريكا ومع الماضي والحاضر في أوروبا» (191). وبهذه الطريقة، فإن تشاؤم ماكدونالد حول الحاضر مستمر فقط بنظرته التفاؤلية الكلية للماضي. وباختصار فإنه «يبالغ في... النفوذ السيئ للولايات المتحدة» (193).

وفي «الوسط ضد كلا النهايتين The middle against both ends»، يزعم لسلي فيدلر (Leslie Fiedler, 1957)، خلافاً للمساهمين الآخرين في النقاش، أن الثقافة الجماهيرية

هي ظاهرة أمريكية بشكل خاص... وأنا لا أعني... أنها وجدت فقط في الولايات المتحدة، ولكن حيثما وجدت، فإنها أتت من عندنا أولاً، وما زالت ستكتشف في شكلها المطوّر تماماً في أواسطنا فقط. وتجربتنا وفق هذه الاتجاهات

ما هي، في هذا المعنى، إلا عرض أولي لبقية العالم لما لا محالة سيتبع الانحلال الحتمي للثقافات الأرستقراطية القديمة (539).

وبالنسبة لفيدلر، فإن الثقافة الجماهيرية هي ثقافة شعبية «ترفض أن تعرف مكانها». وكما يوضح،

الثقافة المعاصرة السوقية وحشية مقلقة: التعبير شبه العفوي لقاطني المدن المجهولة غير المنتمين والمحرومين ثقافياً، الذين يبتدعون خرافات تقلّل إلى حدّ يمكن التحكم به في تهديد العلم، ورعب الحرب غير المحدودة، والانتشار العام للفساد في عالم شهد منذ وقت طويل دمار القواعد الاجتماعية للولاءات والبطولات القديمة (540).

ويطرح فيدلر السؤال: ما هو الخطأ في الثقافة الجماهيرية الأمريكية؟ وهو يعلم أن كونها أمريكية سبب كاف لإدانتها بالنسبة لبعض النقاد، داخل البلاد وخارجها. ولكن، بالنسبة لفيدلر، فإن حتمية التجربة الأمريكية تجعل النقاش عديم المعنى؛ أي أنه ما لم يكن من يدعمون هذه المقولة هم أيضاً ضد التصنيع، والتعليم الواسع، والديمقراطية. وهو يرى أمريكا «في غمرة حرب طبقية غريبة على جبهتين». ففي الوسط «العقل المتوسط المهذب»، وفي القمة «الإحساس الأرستقراطي الساخر»، وفي القاع «العقلية الشعبوية القاسية» (545). والهجوم على الثقافة الشعبية هو من أعراض التهيب وتعبير عن التوافق في مسائل الثقافة: «الخوف من السوقية هو الوجه الآخر للخوف من التميز، وكلاهما جانبان من جوانب الخوف من الاختلاف: أعراض اندفاع للتوافق على مستوى المهذّب عديم العقل والجسد، والخجول، والعاطفي» (547). فالعقل المتوسط المهذب يريد مساواة ثقافية حسب شروطه هو. وهذا ليس المطلب الليفيزي للإذعان الثقافي، ولكنه إصرار على وضع نهاية للاختلاف الثقافي. لذا فإن فيدلر يرى الثقافة الجماهيرية الأمريكية هرمية وتعددية أكثر منها متجانسة ومستوية. كما أنه يحتفل بها على هذا النحو.

ويقترح شيلز (1978) نموذجاً مشابهاً يقسم الثقافة الأمريكية إلى ثلاث «طبقات» ثقافية، تمثل كل منها الصيغ المختلفة للثقافي: الثقافة «الفائقة» أو «النقية» في القمة، والثقافة «المتوسطة» في الوسط، والثقافة «الفجة» في القاع (206). وقد غيرت الثقافة الجماهيرية الخارطة الثقافية، فقلّلت من أهمية «الثقافة الفائقة أو النقية»، وزادت أهمية كل من الثقافتين «المتوسطة» و«الفجة» (209). غير أن شيلز لا يرى في ذلك تطوراً سلبياً بالكامل: «إنه علامة على الصحوة الجمالية الخام في الطبقات التي قبلت سابقاً ما كان قد أعطي إليها أو التي لم يكن لديها عملياً أي تعبير واستقبال جمالي» (المرجع نفسه). ومثله مثل فيدلر، فإن شيلز لا يخجل من الادعاء بأن أمريكا هي موطن الثقافة الجماهيرية. وهو يدعو أمريكا «الأكثر جماهيرية من جميع المجتمعات الجماهيرية» (218). ولكنه يبقى متفائلاً: «في واقع الأمر، إن الحيوية، والفردية، والتي يمكن أن تعيد تأهيل جمهورنا الفكري ربما ستكون ثمار تحرر القوى والإمكانات الموروثة في المجتمعات الجماهيرية» (226). وكما اقترح روس (Ross, 1989)، فإن مفهوم «الطبقة» في مقالة فيدلر، وفي أعمال الكتاب الآخرين في خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين:

> يشكل عودة مشروطة بعد قضاء سنوات في المجاهل الفكرية. ولكن في هذه المرة، فإن تحليل الطبقة يعود لا ليلفت الانتباه إلى الصراعات والتناقضات، كما كان عليه الحال في الثلاثينيات، ولكن ليكون بمثابة لحظة سيطرة تم فيها إنشاء توافق حول الوجود العدائي للمفاهيم السياسية المختلفة في العالم. ويمكن للطبقات الثقافية أن تكون موجودة طالما حافظت على نفسها لنفسها (58).

لقد أصبح الخيار الثقافي والاستهلاك الثقافي مؤشراً على الانتماء للطبقة وعلامة على اختلاف الطبقة. لكن بدلاً من العداء الطبقي، فإن هناك فقط تعددية اختيار المستهلك ضمن إجماع عام على الأخطار في الداخل والأخطار في الخارج. وباختصار، فإن النقاش حول الثقافة الجماهيرية قد أصبح الأرض التي سيتم عليها بناء الحرب الباردة لأيديولوجية الاحتواء. ففي النهاية، كما يشير ملفين تومين (Melvin Tumin, 1957) «تتوفر لأمريكا

والأمريكيين الموارد، في العقل والمادة، لبناء ودعم أرقى ثقافة عرفها العالم يوماً» (550). لكن عدم حدوث ذلك بعد، لا يجزع تومين، بل يحفز على السؤال: كيف يمكننا أن نجعله يحدث؟ للإجابة عن ذلك، فإنه ينظر إلى المفكرين الأمريكيين، الذين «لم يكونوا من قبل أبداً... في موضع جيد يمكّنهم من أن يعملوا كمفكرين» (المرجع نفسه)، ومن خلال النقاش حول الثقافة الجماهيرية، أن يتولوا القيادة في المساعدة على بناء أرقى ثقافة شعبية عرفها العالم يوماً.

ثقافة الشعوب الأخرى

من السهل ان ننتقد نهج تقاليد «الثقافة والحضارة» للثقافة الشعبية. وبالنظر إلى التطورات الأخيرة في مجال نظرية الثقافة، فإنه يكفي تقريباً تقديم سرد لنهجها لإدانتها على عدم قبول الشعبي. لكن يجب تذكر أنه من وجهة النظر التاريخية، فإن عمل التقاليد هو تأسيسي بالمطلق لمشروع دراسة الثقافة الشعبية في الدراسات الثقافية البريطانية. وعلاوة على ذلك، فإنه من الصعب المغالاة في تقدير تأثير التقاليد، حيث كانت من دون شك النموذج المهيمن في التحليل الثقافي لأكثر من قرن. بل يمكن القول إنها لا تزال تشكل نوعاً من «الحس السليم» المقموع في مجالات معينة من الحياة البريطانية والأمريكية الأكاديمية وغير الأكاديمية.

ورغم أن تقاليد «الثقافة والحضارة»، وخاصة في شكلها الليفيزي، قد أوجدت مساحة تعليمية لدراسة الثقافة الشعبية، فإن هناك أيضاً شعوراً حقيقياً أعاق فيه هذا النهج للثقافة الشعبية «تطوره كمساحة للدراسة» (Bennett, 1982b: 6). المشكلة الرئيسية هي افتراضه العامل بأن الثقافة الشعبية لا تعدو أن تشكّل دوماً مثالاً على التقهقر الثقافي والفوضى السياسية المحتملة. وبالنظر إلى هذا الافتراض، فإن البحث النظري والتقصي التجريبي استمرا في تأكيد ما تتوقع دائماً أن تجده.

لقد كان افتراضاً لنظرية أن هناك دائماً شيئاً خاطئاً فيما يتعلق بالثقافة الشعبية،

> وأنه عندما يقدّم هذا الافتراض، فإن البقية تتبع: يجد المرء ما كان يبحث عنه – علامات على الانحطاط والتدهور –لأن النظرية تتطلب أن يعثر عليها. باختصار، كان الدور الوحيد المعطى لمنتجات الثقافة الشعبية هو دور كبش المحرقة (المرجع نفسه).

وكما لاحظنا، فإن الثقافة الشعبية مدانة لعدة أمور. لكن، كما يشير بنيت، فإن تقاليد «الثقافة والحضارة» ليست ذائعة الصيت بسبب تحليلها التفصيلي لنصوص الثقافة الشعبية وممارساتها. وعوضاً عن ذلك، فإنها تنظر إلى الأسفل من المرتفعات الرائعة للثقافة الرفيعة إلى ما رأته كالأراضي القاحلة التجارية للثقافة الشعبية، باحثة فقط عن تأكيد للانحدار الثقافي، والاختلاف الثقافي، والحاجة إلى إخضاع الثقافة وتنظيمها والسيطرة عليها. إنها:

> إلى حد كبير خطاب «المثقف» عن ثقافة من هم دون «ثقافة»... وباختصار، لقد تمت مقاربة الثقافة الشعبية عن بعد، وتعامل معها بحذر الغرباء الذين افتقروا بكل وضوح إلى أي شعور بالود نحو الأشكال التي كانوا يدرسونها، أو المشاركة فيها. كانت دائماً «ثقافة الشعوب الأخرى» هي القضية. (المرجع نفسه).

إن هموم تقاليد «الثقافة والحضارة» هي هموم تتعلق بالتمدد الاجتماعي والثقافي: كيفية التعامل مع التحديات أمام الحصرية الثقافية والاجتماعية. ومع أفول القرن التاسع عشر، وقيام من هم تقليدياً خارج «الثقافة» و«المجتمع» بالمطالبة بإدخالهم، اعتمدت استراتيجيات للضم والاستثناء. وقد أدى «القبول إلى إيجاد «مجتمع رفيع» و«ثقافة رفيعة» ليتم تمييزهما عن المجتمع والثقافة، أو، حتى عن مجتمع الجماهير وثقافة الجماهير. وباختصار، إنها التقاليد التي طالبت، وتوقعت، استجابتين من «الجماهير» (انظر الصورة 1,2) – الاختلاف الثقافي والاجتماعي، والإذعان الاجتماعي. وكما سنرى (في الفصلين 9 و10) فإن بعض المناقشات حول ما بعد الحداثة قد لا تعدو أن تكون أحدث نضال للدخول في الثقافة (Culture) والإقصاء عنها، وذلك في النهاية لا يتعلّق بالنصوص بقدر

ما يتعلّق بالشعب وثقافاته المعاشة يومياً.



رحلة نهارية إلى بلاكبول في أوائل خمسينيات القرن العشرين. ليس هناك.... جماهير، هناك فقط طرق لرؤية الأشخاص [الآخرين] بمثابة جماهير (Raymond Williams, 1963: 289)

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A Reader, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Baldick, Chris, *The Social Mission of English 1848--1932*, oxford: Clarendon Press, 1983. يحتوي على فصول مثيرة للاهتمام عن أرنولد والليفيزية.

- Bilan, R.P., *The Literary Criticism of F.R. Leavis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979. على الرغم من أن موضوعه الأساسي ليفيز باعتباره ناقداً أدبياً، فإنه يحتوي على مواد مهمة عن موقفه من الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية.
- Bramson, Leon, *The Political Context of Sociology*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961.. يحتوي على فصل رائع عن النقاش بشأن الثقافة الجماهيرية في أمريكا.
- Gans, Herbert J., Popular *Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books, 1974. الكتاب مساهمة متأخّرة في نقاش الثقافة الجماهيرية في أمريكا. يقدّم محاجّة مقنعة دفاعاً عن التعدّدية الثقافية.
- Johnson, Lesley, The *Cultural Critics*, London: Routledge & Kegan Paul, 1979. يحتوي على فصول مفيدة عن أرنولد وإف آر ليفيز.
- Mulhern, Francis, *The Moment of Scrutiny*, London: New Left Books, 1979. لعله الرواية الكلاسيكية عن الليفيزية.
- Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London: Routledge, 1989. كتاب مثير للاهتمام، يضم فصلاً مفيداً عن نقاش الثقافة الجماهيرية في أمريكا
- Trilling, Lionel, *Matthew Arnold*, London: Unwin University Press, 1949. ما زال أفضل مقدّمة عن أرنولد.
- Waites, Bernard, Tony Bennett and Graham Martin (eds), Popular Culture: *Past and Present, London: Croom Helm*, 1982. مجموعة من المقالات عن أمثلة مختلفة عن الثقافة الشعبية. تتناول الفصول 1 و4 و6 الثقافة الشعبية والسياق التاريخي الذي يثير المخاوف بشأن تقاليد «الثقافة والحضارة».
- *Williams, Raymond, Culture and Society*, Harmondsworth: Penguin, 1963. الكتاب المبدع عن تقاليد «الثقافة والحضارة»: يضمّ فصولاً عن أرنولد وإف آر ليفيز.

النزعة الثقافية

سنتناول في هذا الفصل الأعمال الي قدمها رتشارد هوغارت، وريموند وليامز، وإي. بي. تومبسون، وستيوارت هول Hall Stuart وبادي وانل Paddy Whannel في أواخر خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين. وهذه المجموعة من الأعمال، ورغم اختلافات معينة بين مؤلفيها، تشكل النصوص التأسيسية للنزعة الثقافية. وكما لاحظ هول (Hall, 1978) فيما بعد «ضمن الدراسات الثقافية في بريطانيا فإن «النزعة الثقافية» culturalism كانت أكثر الأنسجة قوة وأصالة. (19). وسينتهي الفصل بمناقشة مختصرة حول مأسسة النزعة الثقافية في مراكز الدراسات الثقافية المعاصرة.

طور كل من هوغارت ووليامز مواقف رداً على الليفيزية. وكما لاحظنا في الفصل الثاني، فإن الليفيزية فتحت في بريطانيا مساحة تعليمية لدراسة الثقافة الشعبية. وقد شغل هوغارت ووليامز هذه المساحة بطرق تتحدى الكثير من الافتراضات الأساسية لليفيزية، في حين تقاسمت معها أيضاً بعض هذه الافتراضات. وكان هذا المزيج المتناقض - النظر إلى الخلف حيث تقاليد «الثقافة والحضارة»، في حين تمضي قدماً نحو النزعة الثقافية وأسس نهج الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية – هو الذي قاد إلى أن يعتبر كتابا «استخدام التعلّم، والثقافة والمجتمع» The Uses of Literacy, Culture and Society؛ و«الثورة الطويلة» *The Long Revolution* بأنهما نصا «الانسلاخ «break» والأمثلة على «اليسار الليفيزي» (Hall, 1996a).

يصف تومبسون من ناحية أخرى، أعماله، آنذاك ودائماً، بأنها ماركسية. وقد صيغ مصطلح «النزعة الثقافية» لوصف عمله، وعمل هوغارت ووليامز من قبل أحد المدراء السابقين لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة، وهو رتشارد جونسون Richard Johnson (1979). يستخدم جونسون هذا المصطلح للإشارة إلى وجود مجموعة من الاهتمامات

النظرية تربط أعمال المنظرين الثلاثة. وكل منهم، بطريقته الخاصة، انسلخ عن جوانب رئيسة من التقاليد التي ورثها. فهوغارت ووليامز انسلخا عن الليفيزية، وانسلخ تومبسون عن الصيغ الآلية (الميكانيستية mechanistic) والاقتصادية للماركسية. وما يُوحّدهم هو مقاربة تُصّر على أنه من خلال تحليل ثقافة المجتمع - الأشكال النصوصية والممارسات الموثقة للثقافة - فإن بالإمكان إعادة تشكيل السلوك المنمط ومجموعات الأفكار التي يشترك بها الرجال والنساء الذين أنتجوا واستهلكوا النصوص والممارسات لذلك المجتمع. وهذا منظور يؤكد على «الوكالة الإنسانية»، والإنتاج الفعال للثقافة بدلاً من التأكيد على استهلاكها السلبي. ورغم أن كتاب هول ووانل «الفنون الشعبية» The Popular Arts لا يندرج عادة في حسابات تشكيل النزعة الثقافية خروجاً من اليسار الليفيزي، فإننا قد أدخلناه هنا لتركيزه الكلاسيكي اليساري الليفيزي على الثقافة الشعبية. وإذا أخذت مساهمات هوغارت، ووليامز، وتومبسون، وهول ووانل معاً كمجموعة من الأعمال، فإنها تشير بوضوح إلى انبثاق ما أصبح معروفاً الآن بنهج الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية. وكان الموطن المؤسساتي لهذه التطورات، وخاصة في سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشرين هو مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام (انظر غرين Green, 1996).

رتشارد هوغارت: استخدامات التعلُم

يقسم [كتاب] «استخدامات التعلم» *The Uses of Literacy* «إلى قسمين» «النظام الأقدم» ويصف ثقافة الطبقة العاملة في طفولة هوغارت في ثلاثينيات القرن العشرين، و«إتاحة المكان للجديد» ويصف ثقافة طبقة عاملة تقليدية تحت التهديد من الأشكال الجديدة للتسلية الجماهيرية في خمسينيات القرن. وتقسيم الكتاب بهذه الطريقة يشي بالكثير عن وجهات النظر المتخذة والاستنتاجات المتوقعة. فمن ناحية، لدينا «الثقافة المعاشة» التقليدية في ثلاثينيات القرن العشرين. ومن ناحية أخرى، لدينا التقهقر الثقافي في خمسينيات ذلك القرن. وقد أدرك هوغارت في الواقع أنه خلال فترة تأليف الكتاب «كان الحنين إلى الماضي يميّز المادة مقدماً: وقد فعلت ما أستطيع لإزالة تأثيراته» (1990:17).

كما أنه أدرك أيضاً أن التقسيم الذي قام به بين «الأقدم» و«الجديد»، يقلل من قيمة مقدار الاستمرار بين الاثنين. وتجب أيضاً ملاحظة أن دليله على «الأقدم» لا يعتمد فقط على «استحضار بعض التقاليد الرعوية التي تكتنفها الضبابية للهجوم على الحاضر، وإنما إلى حدّ كبير على ذكريات طفولتي قبل حوالي عشرين سنة» (23، 24). ودليله على التقهقر الثقافي ممثلاً بالثقافة الشعبية لخمسينيات القرن العشرين، هي مادة تم جمعها أثناء العمل كمحاضر جامعي وباحث. وباختصار، فإن «الأقدم» مبني على الخبرة الشخصية، أما «الجديد» فعلى البحث الأكاديمي. وهذا تمييز هام وذو دلالة.

ومن الجدير بالذكر أيضاً ملاحظة شيء عن مشروع هوغارت الذي غالباً ما يُساء فَهمُه. فما هاجمه ليس التقهقر «الأخلاقي» لدى الطبقة العاملة على هذا النحو، ولكن ما يعتبره تراجعاً في «الجدية الأخلاقية» في الثقافة المقدمة للطبقة العاملة. وهو يكرّر في عدة مناسبات ثقته في قدرة الطبقة العاملة على مقاومة العديد من تلاعبات الثقافة الجماهيرية: «إن هذه ببساطة ليست قوة مقاومة سلبية، ولكنها شيء إيجابي، وإن كانت غير بليغة. إن لدى الطبقة العاملة قدرة طبيعية قوية على البقاء في وجه التغيير بالتكيف أو التمثل مع ما تريده في الجديد وتجاهل ما عداه» (32). وتنبع ثقته من إيمانه بأن استجابتهم للثقافة الجماهيرية هي دوماً جزئية: «ومع جزء كبير منهم فإنهم «ليسوا هناك» فقط، فهم يعيشون في مكان آخر، يعيشون بشكل حدسي، وبالعادة، وشفهياً، ينهلون من الأساطير، والأقوال المأثورة، والطقوس. وهذا ينقذهم من بعض أسوأ الآثار» (33).

ووفقا لهوغارت:

> اعتبر أفراد الطبقة العاملة بصورة تقليدية، أو على الأقل لعدة أجيال، الفن بمثابة مهرب، وشيء يُستمتع به، ولكن لا يُفترض أن له علاقة كبيرة بموضوع الحياة اليومية. الفن هو هامشي، «متعة»... «الحياة الحقيقية تستمر في مكان آخر... الفن هو بالنسبة لك كي تستخدمه» (238).

يصف تقدير الجمال لدى الطبقة العاملة على أنه «اهتمام مبالغ فيه في التفاصيل الدقيقة»

للحياة اليومية؛ اهتمام عميق فيما هو معروف بالفعل، وتذوّق للثقافة التي «تكشف» بدلاً من أن «تستكشف». ولهذا فإن المستهلك من الطبقة العاملة، وفقاً لهوغارت، لا يبحث عن «مهرب من الحياة العادية» ولكن عن استشرائها، في الإيمان المتجسد «بأن الحياة العادية في جوهرها مثيرة للاهتمام (120). وقد قيل إن الترفيه الجماهيري الجديد في خمسينيات القرن العشرين يقوض هذه الجمالية:

> معظم التسليات الجماهيرية هي في النهاية ما وصفها دي. اتش. لورنس D.H. Lawrence بأنها «معادية للحياة». إنها مليئة بالبريق الفاسد، بالاستهواء غير اللائق والتهرب الأخلاقي... إنها لا تعطي شيئاً يمكن أن يستحوذ على العقل أو القلب. إنها تساعد على الجفاف التدريجي لما هو أكثر إيجابية، والأكثر ملاءة، والأكثر تعاوناً من أنواع الترفيه، والتي يكسب فيها المرء الكثير بإعطاء الكثير (340).

والأمر لا يتعلّق فقط بأن مسرات الترفيه الجماهيري «غير مسؤولة»، و«منتدبة» (المرجع نفسه)، إنها أيضاً تدمر النسيج بعينه لثقافة الطبقة العاملة الأقدم، والأكثر صحة. وهو مصرّ على [في خمسينيات القرن العشرين]:

> إننا نتحرك نحو خلق ثقافة جماهيرية، حيث تدمّر بقايا ما كان جزئياً على الأقل ثقافة حضرية «للشعب»، والثقافة الجماهيرية الجديدة هي في بعض الطرق الهامة أقل صحة من الثقافة الفجة التي غالباً ما تحل محلها (24).

وهو يدعي أن ثقافة الطبقة العاملة في ثلاثينيات القرن العشرين تُعَبّر عما يدعوه «الحياة الغنية الكاملة»، المميزة بشعور قوي بالمجتمع. وهذه ثقافة مصنوعة بمجملها من قبل الشعب. وفيما يلي مثال جيد معروف إلى حدّ كبير عما يعنيه – وصفه ليوم تقليدي على شاطئ البحر:

يمتد العشب عبر الأراضي البور إلى البحر، ماراً بالمنازل على الطريق التي تنظر باحتقار إلى مجموعات السياح التي تركب العربات، يقصد السائق مكاناً يعرف أنه يقدّم القهوة والبسكويت أو ربما إفطاراً كاملاً من البيض والبيكون. وبعدها إلى وجبة الغذاء الكبيرة عند الوصول، وبعد ذلك: الانتشار على شكل مروحة في مجموعات. ولكن نادراً ما يبتعد الواحد منهم عن الآخر، لأنهم يعرفون الجزء الخاص بهم من البلدة وقطعتهم من الشاطئ، حيث يشعرون وكأنهم في بيوتهم... ثم يتنزّهون أمام الدكاكين، وربما يتناولون مشروباً، أو يجلسون على الكراسي الطويلة يأكلون الآيس كريم، أو يرشفون شراب النعناع، يضحكون كثيراً على السيدة جونسون المصرة على التجذيف وفستانها مدسوس في سروالها، وعلى السيدة هندرسون وهي تتظاهر بأنها تقيم علاقة جنسية مع مراقب الكراسي، أو في الصف أمام حمام السيدات. ثم هناك شراء الهدايا للعائلة، ثم وجبة المساء الباكر، ثم رحلة العودة مع وقفة لتناول المشروب على الطريق. وإذا كان الرجال هناك، وبالتأكيد إذا كانت هذه نزهة للرجال، فسيكون هناك العديد من الوقفات، وصندوق أو اثنين من الجعة في الخلف لتناولها في أثناء السير. وفي وسط الأرض البور فإن مجموعات الرجال جميعها تتعثر بها، مع الكثير من المزاح الخشن والنكات الصاخبة حول سعة المثانة. والسائق يعرف تماماً ما هو المتوقع منه وهو يقود مجتمعه الدافئ، الذابل، المغني، عائداً إلى البلدة لأنه سينال بدوره إكرامية كبيرة، يتم جمعها في أثناء اجتياز الأميال القليلة الأخيرة من شوارع البلدة (147-148).

هذه ثقافة شعبية مجتمعية ومن صنع الذات. ويمكن انتقاد هوغارت على رومانسيته، ولكن يجب أن نعترف هنا، أن في الطاقة الطوباوية للقطعة أعلاه، مثالاً على نضال هوغارت لتأسيس تمييز فاعل بين ثقافة «الشعب» و«عالم تصنع فيه الأشياء للشعب» (151).

ويتألف النصف الأول من كتاب «استخدامات التعلّم» في غالبيته من أمثلة على

الترفيه المجتمعي المصنوع ذاتيا. والتحليل في الغالب متقدم كثيراً على الليفيزية. فمثلاً، هو يدافع عن تقدير الطبقة العاملة للأغنية الشعبية ضد العداء الرافض لتوق سيسيل شارب Cecil Sharp (الليفيزي) إلى «نقاء» موسيقى الشعب (انظر Storey, 2003)، بعبارات سرعان ما ستصبح مركزية لمشروع الدراسات الثقافية. وهو يقول: إن الأغاني تنجح فقط «بصرف النظر عن مقدار الترويج من صانعي الموسيقى[1]، إذا تم تقديمها لتلبي المتطلبات العاطفية لجمهورها الشعبي» (159). وكما يقول عن الاقتراض الشعبي لـ «بعد انتهاء الحفلة»[2] فإنهم أخذوها وفق شروطهم، ولهذا فهي ليست لهم شيئا رديئاً كما يمكن أن تكون» (162).

إن فكرة تملّك الجمهور لغاياته الشخصية - وحسب شروطه الشخصية - السلع التي تقدمها له صناعة الثقافة هي فكرة لم يتم استقصاؤها أبداً. ولكن الفكرة هناك عند هوغارت، مشيرة مرة أخرى إلى البلاغة الأقل استغلالاً لأجزاء من «استخدامات التعلّم» والمرفوضة غالباً باعتبار أنها شبه سيرة ذاتية، غير أكاديمية، وفيها حنين إلى الماضي. الضعف الحقيقي في الكتاب هو في عدم قدرته على التقدم بآراء من معالجته للثقافة الشعبية في ثلاثينيات القرن الماضي إلى معالجته لما يسمى الثقافة الجماهيرية في الخمسينيات. ولو فعل ذلك، لتبيّن، على سبيل المثال، بسرعة كم هي غير صحيحة بالكامل العناوين الوصفية المتناقضة، «الحياة الغنية الكاملة»، و«دعوات إلى عالم غزل البنات». ومن الجدير بالملاحظة عند هذه النقطة أنه ليس من الضروري القول إن الصورة التي يقدّمها هوغارت عن ثلاثينيات القرن العشرين كانت رومانسية ليثبت أن صورته عن خمسينيات القرن ذاك هي متشائمة ومبالغ فيها؛ فليس هناك حاجة للإثبات أنه كان مخطئا بشأن الثلاثينيات، كما يبدو أن بعض النقاد يظنون، لإثبات أنه مخطئ بشأن الخمسينيات. فمن الممكن أن يكون مصيباً بشأن الثلاثينيات ومخطئاً بشأن الخمسينيات. وشأنه شأن العديد من المفكرين الذين تنحدر أصولهم من الطبقة العاملة، فإنه ربما يكون عرضة لأن لا يقرن بين تجربته

---

(1) Tin Pan Alley، وهو اسم كان يطلق على مجموعة من الناشرين وكتاب الأغاني الذين كانوا يهيمنون على الموسيقى الشعبية في الولايات المتحدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (المترجمان).

(2) After the Ball is Over أغنية شعبية كتبها تشارلز هاريس Charles k. Harris عام (1891) كانت الأكثر نجاحاً في عصره (المترجمان).

الشخصية كفرد من الطبقة العاملة مقابل التعالي الحقيقي والمتخيل لرفاقه الجدد من الطبقة المتوسطة: «إنني أعرف ان الطبقة العاملة المعاصرة تبعث على الأسى، ولكن طبقتي كانت مختلفة». ورغم أنني لا أرغب في التأكيد كثيراً على هذا الدافع، فإنه يلقى بعض الدعم من وليامز (Williams, 1957) في مراجعته لكتاب «استخدامات التعلّم»؛ عندما علّق على رواية «هوغارت المحظوظ» لفتى المنحة الدراسية والتي كما يلاحظ وليامز «**أعتقد أن القراء استقبلوها استقبالاً جيداً (ولم لا؟ إنها إلى حد كبير ما يريدون سماعه، والآن يقولها فتى المنحة الدراسية الفِعلي» (7–426)**. ومرة أخرى، **عند مناقشة «الحلفاء الغريبون» التي** غالباً ما جذبتها المجموعات المسيطرة، فإن وليامز (Williams, 1960) يقدم نقطة مماثلة، وإن كانت أكثر عمومية:

> لدينا في جيلنا طبقة جديدة من نفس النوع: الشبان والشابات الذين استفادوا من توسيع التعليم العام والذين يتماهون، بأعداد مفاجئة، مع العالم الذي أُدخِلوا إليه، وهم يقضون الكثير من وقتهم في التصفيق لأقرانهم الجدد، مفسرين وموثقين السوقية اليائسة للأشخاص الذين تركوهم: والشيء الوحيد الضروري الآن، هو إضعاف الاعتقاد في الإمكانية العملية لمزيد من توسعة التعليم (8-377).

عندما تحول هوغارت، في الجزء الثاني من دراسته، لتناول «بعض ملامح الحياة المعاصرة» (169)، أبقي جانب صنع الذات لثقافة الطبقة العاملة بعيداً عن المشهد تقريباً. فالتقدير الشعبي للجمال، وهو مهم لفهم سرور الطبقة العاملة المعروض في ثلاثينيات القرن العشرين، قد تم نسيانه الآن في خضم الاندفاع لإدانة الثقافة الشعبية في خمسينيات ذلك القرن. ونجاح المسلسلات الإذاعية لدى نساء الطبقة العاملة... سببه تمام انتباهها... لتقديمها بصورة مستدامة مثيرة للإعجاب لما هو عادي وغير ملحوظ تماماً (181). وقد تم تكرار ذلك في الرسوم الكاريكاتيرية في الصحف لشخصيات مثل «الرجل الصغير» القلق لعدة أيام متتالية حول فرص ابنته في منافسات الطبخ في المدرسة... وهي ممارسة يومية في إطالة ما هو غير مهم ويكاد لا يذكر (المرجع نفسه). ما الذي حدث للدلالة

الذاتية لكل يوم؟ بدلاً من الحديث عن الجمالية الشعبية، نحن مدعوون إلى جولة على السلطة الاستغلالية للصناعات الثقافية. والثقافة الشعبية لخمسينيات القرن العشرين، كما يصفها هوغارت، لم تعد توفر احتمال الحياة الغنية الكاملة، فكل شيء الآن ضعيف جداً وغير مشوق. لقد نمت قوة «ثقافة تجارية» لا هوادة فيها في الهجوم على القديم (الثقافة التقليدية للطبقة العاملة) باسم الثقافة الجماهيرية الجديدة، «البربرية اللامعة» (193). هذا عالم «إن كنت فيه من الطراز القديم، فأنت مدان» (192). وهذا شرط يكون أمامه الشبان على وجه الخصوص ضعافاً. فهؤلاء «البرابرة في أرض العجائب» (193) يطلبون أكثر ويُعطون أكثر» مما نال آباؤهم وأجدادهم، أو توقعوا أن ينالوا. ولكن مثل هذه المتعة الطائشة المفترضة، التي تتغذى بطعام سليخ وتافه، تقود فقط إلى إفراط ينهك القوى.

> ربما جُعل «قضاء الوقت الممتع» يبدو مهماً لتجاوز كل ما سواه تقريباً من مطالب، ومع ذلك فعند السماح بالقيام بذلك، فإن قضاء الوقت الممتع يصبح إلى حد كبير مسألة روتينية. والحجة الأقوى ضد الترفيهات الجماهيرية الحديثة ليس في أنها تحط من الذوق - قد يكون الحط من الذوق حياً وفاعلاً - ولكن في أنها تبالغ في إثارته، وفي آخر الأمر تَغُمّه، وأخيراً تقتله... وهي تقتله في العصب، ومع ذلك هي تسلّي جمهورها وتقنعه إلى درجة أن هذا الجمهور يصبح غير قادر تماماً تقريباً على رفع بصره وقول «ولكن هذه الكعكة في الحقيقة مصنوعة من نشارة الخشب» (196-7)

رغم أنه لم يتم الوصول بعد إلى تلك المرحلة (في أواخر خمسينيات القرن العشرين)، فإن كل الدلائل، حسب هوغارت، تشير إلى أن هذه هي الطريقة التي يسير فيها العالم. ولكن حتى في «عالم غزل البنات» (206)، لا زالت هناك بعض العلامات على المقاومة. فعلى سبيل المثال، رغم أن الثقافة الجماهيرية قد تنتج أغاني شعبية فظيعة:

فليس على الناس أن يغنوا هذه الأغنيات أو أن يستمعوا إليها، والكثير منهم لا يفعل ذلك: ومن يفعل ذلك غالباً ما يجعل تلك الأغنيات أفضل مما عليه حقيقة... وغالباً ما يقرؤها الناس بطريقتهم الخاصة. وهكذا فإنهم حتى هناك أقل تأثراً مما يبدو أن مشترياتهم تشير إليه (231).

ومرة أخرى، يذكّرنا ذلك بأن هدف هوغارت هو (في الغالب) منتجو السلع التي تصنع منها الثقافة الشعبية وليس من يُحوّلون (أو لا يُحوّلون) تلك السلع إلى ثقافة شعبية. ورغم أنه يعطي عدة أمثلة على «برهان» التقهقر الثقافي، فإنه يمكن القول إن القصة الشعبية هي مثاله الرئيسي على التقهقر. وهو يقارن قطعة من الكتابة المعاصرة (والحقيقة إنها محاكاة كتبها بنفسه) مع مقتطف من «إيست لين»[1] ومقتطف من آدم بيد Adam Bede[2]. وهو يخلص إلى أنه بالمقارنة فإن المقتطفات المعاصرة هزيلة وتافهة: «القليل من الحليب المعلب والماء والذي يقي من وخز الجوع الإيجابي ولا يحقق رضا تناول وجبة مشبعة» (237). ولو نحينا جانباً أن المقتطف المعاصر هو محاكاة (كما هي جميع أمثلته المعاصرة)، فإن هوغارت يجادل في أن سبب دونيته هو أنها تفتقر «للنبرة الأخلاقية» (236) الموجودة في المقتطفين الآخرين. وقد يكون هذا صحيحاً، ولكن ما هو هام أيضاً هي الطريقة التي يمتلئ بها المقتطفان الآخران بالنبرة الأخلاقية في معنى محدد تماماً: إنهما يحاولان إخبار القارئ بماذا يفكر، وهما، كما يقرّ هو نفسه، «خطابيان» (235). المقتطف المعاصر هو بالمثل هزيل في معنى محدد تماماً: إنه لا يخبر القارئ بماذا يفكر. ولهذا، ورغم احتمال وجود أرضيات مختلفة نرغب بموجبها في أن نرتب المقتطفات الثلاثة، ونضع آدم بيد في القمة، والمقتطف المعاصر في القاع، فإن «النبرة الأخلاقية» (أي أن القصة تخبر الناس بماذا يفكرون به) تبدو وكأنها تقودنا إلى لا مكان إلا للخلف، إلى القناعات الزائفة لليفيزية. وعلاوة على ذلك، فإننا نستطيع بسهولة أن نعكس الحكم: يمكن تثمين المقتطف المعاصر لمزاياه الناقصة

(1) *East Lynne*، رواية عاطفية كتبتها عام 1861 إلين وود Ellen Wood. وكانت من أكثر الكتب مبيعا في العصر الفيكتوري(المترجمان).

(2) آدم بيد Adam Bede، أول رواية كتبتها ماري آن إيفانز. تم نشرها بالاسم المستعار جورج إليوت في عام 1859، (المترجمان).

والاستجوابية؛ وهي تدعونا إلى أن نفكر بعدم التفكير لأنفسنا؛ وهذا لا يمكن استبعاده باعتباره غياباً للفكر (أو «النبرة الأخلاقية» لتلك الغاية)، ولكن باعتباره غياباً مليئاً بالحضور المحتمل، الذي يُطلب من القارئ أن ينتجه بفاعلية.

من الدلالات المدهشة المفترضة للرحلة في عالم غزل البنات الزائر المعتاد لمقاهي (حانات الحليب) الجديدة، «فتى صندوق الأسطوانات (247) juke box boy»- تعبيره عن الفتى المعاصر. وحانات الحليب ذات دلالات: إنها «تعبر حالاً، في قباحة حليتها العصرية الرخيصة، وبهرجتها الصارخة، عن انهيار جمالي كامل» (المرجع نفسه). والرواد هم غالباً من «الفتيان بين الخامسة عشرة والعشرين ببدلات متجعدة، وربطات عنق عليها صور، وترهل أمريكي» (248). والسبب الرئيسي الذي يدعوهم للتواجد هناك هو «وضع قطعة نقود نحاسية في جهاز الأسطوانات الميكانيكي» (المرجع نفسه). تشتغل الأسطوانات بصوت عالٍ: «يسمح للموسيقى بأن تدوّي بحيث يكون الضجيج كافياً لملء قاعة رقص كبيرة الحجم» (المرجع نفسه). ومع استماعهم للموسيقى «يهزّ الشبان أحد كتفيهم أو يحملقون، بيأس مثل همفري بوغارت Humphrey Bogart عبر الكراسي الأنبوبية» (المرجع نفسه):

> عند المقارنة حتى بالبار عند زاوية الشارع، فإن كل هذا شكل هزيل وشاحب من الانغماس في الملذات، نوع من العفن الجاف الروحي وسط رائحة الحليب المغلي. والعديد من الزبائن – ملابسهم، وقصات شعرهم وتعبيرات وجوههم – كلها تعبر عن أنهم يعيشون إلى حد كبير في عالم خرافي مقرون ببضعة عناصر بسيطة يرون أنها تعبّر عن الحياة الأمريكية» (المرجع نفسه).

ووفقاً لهوغارت:

> إنهم مجموعة مثيرة للاكتئاب...ولعل معظمهم أقل ذكاء من المتوسط [شبان الطبقة العاملة]، وهم بالتالي حتى أكثر عرضة من الآخرين للاتجاهات الجماهيرية

المنهكة لهذا الوقت... ليس لديهم أية مسؤوليات، ولديهم القليل من الشعور بالمسؤولية نحو أنفسهم، أو نحو الآخرين 248-9).

ورغم «أنهم غير نموذجيين» إلا أنهم يُشكّلون علامة شؤم على الأشياء القادمة:

هذه هي الشخصيات التي تتجه بعض القوى المعاصرة الهامة إلى خلقها، العباد المدجنون عديمو الاتجاه لطبقة عقلها الآلة... إن العاكف على الملذات ولكنه البربري السلبي الذي يركب حافلة بقوة خمسين حصاناً مقابل ثلاثة بنسات ليشاهد مقابل جنيه وثمانية بنسات فيلماً كلّف خمسة ملايين دولار؛ إن هذا الشخص ليس ببساطة نشازاً اجتماعياً؛ إنه نذير الشؤم (250).

إن فتى صندوق الأسطوانات يحمل بصورة فيها دلالة التنبؤ بمجتمع أحيل فيه الجزء الأكبر من الناس إلى حالة من السلبية المتلقية بكل طاعة، عيونهم مسمرّة على أجهزة التلفزيون، وصور الممثلات المشهورات المعلقة على الجدران، وشاشات السينما» (316).

إن هوغارت لا يقنط تماماً من مسيرة الثقافة الجماهيرية. فهو يعلم، على سبيل المثال، أن الطبقة العاملة «لا تعيش حياة يمكن تخيل أنها فقيرة إلى الدرجة التي توحي بها مجرد قراءة أدبها (324). فالثقافة المجتمعية القديمة والصانعة نفسها بنفسها ما زالت موجودة في طرق الطبقة العاملة في الحديث، وفي نوادي «الرجال العاملين»، وأساليب الغناء، وفرق موسيقى الآلات النحاسية، والأنواع القديمة من المجلات، وألعاب المجموعات المحدودة مثل لوحة السهام والدومينو (المرجع نفسه). كما أنه يثق بأن «مصادرهم الأخلاقية الكثيرة» (325) ستتيح لهم، وتشجعهم، على الاستمرار في تكييف السلع والممارسات السلعية للصناعات الثقافية مع أغراضهم الخاصة. باختصار، إنهم أقل تأثّراً إلى حد كبير مما يمكن أن يكونوا. والسؤال، بالطبع، هو إلى أي مدى سيدوم هذا المخزون من رأس المال الأخلاقي، وهل يتم تجديده» (المرجع نفسه). ومع كل تفاؤله الحذر، فإنه يُحذّر من أنه «شكل من الانغماس الذاتي الديمقراطي لزيادة تأكيد هذه «المرونة» في وجه

«الضغوط الخطرة المتزايدة» (330) للثقافة الجماهيرية التي تقوّض المجتمع الأصيل بالمزيد من «الدعوة الجوفاء... للمشاركة في نوع من الصداقة» (340). وخوفه الجوهري هو أن «التجارة التنافسية» (343) قد تحمل مخططات شمولية:

> مع أنها مكبوحة الآن من تأكيد «تدهور» الجماهير اقتصادياً... فإن التجارة التنافسية... تصبح شكلاً جديداً وأكثر قوة من أشكال الخضوع؛ ويَعِدُ هذا الخضوع بأن يكون أكثر قوة من القديم لأن سلاسل التبعية الثقافية توضح بسهولة أكبر من سلاسل التبعية الاقتصادية وتنزع بصعوبة أكثر (243-4).

يوجد في مقاربة هوغارت للثقافة الشعبية الكثير من القواسم المشتركة مع مقاربة الليفيزية (يلحظ ذلك أكثر هو في تحليل الثقافة الشعبية في الجزء الثاني من الكتاب)، فكلاهما يتعامل مع فكرة التقهقر الثقافي، وكلاهما يرى التمييز في التعليم وسيلة لمقاومة الجذب المسيطر للثقافة الجماهيرية. لكن ما يجعل نهجه مختلفاً عن الليفيزية هو انشغاله التفصيلي، وقبل كل شيء، بالتزامه الواضح نحو ثقافة الطبقة العاملة. ويتضح ابتعاده عن الليفيزية بجلاء في محتويات معارضته الثنائية «ماضٍ جيد/ حاضر سيئ»: بدلاً من المجتمع العضوي للقرن السابع عشر، فإن «ماضيه الجيد» هو ثقافة الطبقة العاملة في ثلاثينيات القرن العشرين. وما يحتفل به هوغارت من الثلاثينيات هو وبشكل ملحوظ، الثقافة عينها التي تسلح الليفيزيون لمقاومتها. وهذا وحده يجعل من نهجه نقداً ضمنياً لليفيزية، وتقدما أكاديمياً عليها. ولكن، وكما يبين هول (Hall, 1980b)، رغم أن هوغارت «رفض العديد من أحكام إف. آر. ليفيز الثقافية المبيّتة»، فإنه، مع ذلك، في استعماله للنهج الأدبي لليفيزية، تابع «تقليداً» في حين أنه سعى في الممارسة إلى تغييره (18).

ريموند وليامز: تحليل «الثقافة»

كان تأثير ريموند وليامز على الدراسات الثقافية ضخماً. بل إن مدى أعماله وحده هائل. فقد قدم إسهامات هامة لفهمنا للنظرية الثقافية، والتاريخ الثقافي، والتلفزيون،

والصحافة، والإذاعة، والإعلان. تمتد ببليوغرافيا ألن أوكونر (Alan O'Conor 1989) لأعمال وليامز المنشورة على تسع وثلاثين صفحة. وتظهر إسهاماته أكثر روعة عندما ينظر المرء في أصوله في الطبقة العاملة في ويلز (كان أبوه عامل إشارة في السكك الحديدية)، وفي أنه كان أستاذا للدراما في جامعة كمبردج. في هذا القسم، سنُعلّق فقط على مساهمته في تأسيس النزعة الثقافية ومساهمتها في دراسة الثقافة الشعبية.

يحدد وليامز (2009) في «تحليل الثقافة The Analysis of culture» ثلاث فئات عامة في تعريف «الثقافة» (32). أولاً، هناك «المثالية» حيث تكون الثقافة حالة أو عملية للكمال الإنساني، من حيث «القيم المطلقة أو العامة» (المرجع نفسه). وباستخدام هذا التعريف، فإن دور التحليل الثقافي «هو في جوهره اكتشاف القيم التي يمكن رؤيتها في الحياة والأعمال تشكل نظاماً سرمدياً، أو اكتساب مرجع دائم للحالة الإنسانية العالمية» (المرجع نفسه). وهذا هو التعريف الموروث من أرنولد والذي استخدمته الليفيزية: وهو ما دعاه في كتاب «الثقافة والمجتمع» الثقافة باعتبارها «محكمة استئناف إنسانية» نهائية تقام فوق عمليات الأحكام الاجتماعية العملية، ومع ذلك تقدم نفسها بمثابة بديل ملطّف وجامعٍ لشعثها» (Williams, 1963: 17).

ثانياً، هناك السجل «الوثائقي»: النصوص والممارسات الباقية من ثقافة ما. وفي هذا التعريف «الثقافة هي مجموعة الأعمال الفكرية والتخيلية، التي سجلت فيها بطريقة متنوعة مفصلة، الأفكار والتجارب الإنسانية» (Williams, 2009 والمرجع نفسه). والهدف من التحليل الثقافي، باستخدام هذا التعريف هو هدف من التقييم النقدي. ويمكن أن يتخذ شكل تحليل مشابها لذلك الذي تم اعتماده فيما يتعلق بالتعريف «المثالي»؛ إنه غربلة نقدية حتى اكتشاف ما يدعوه أرنولد «أفضل ما تم التفكير به وقوله» (انظر الفصل الثاني). كما أنه قد ينطوي على ممارسةٍ أقل فعالية: الثقافي كهدف نقدي وتقييمي للوصف التفسيري (الدراسات الأدبية هي المثال الواضح على هذه الممارسة). وأخيراً، فإنها قد تنطوي أيضاً على وظيفة تقييميه أكثر تاريخية وأقل أدبية: فعل قراءة نقدية لقياس أهميتها «كوثيقة تاريخية» (الدراسات التاريخية هي المثال الواضح على هذه الممارسة).

ثالثاً، هناك التعريف «الاجتماعي» للثقافة، وفيه الثقافة وصف لطريقة معينة في

الحياة» (المرجع نفسه). والتعريف «الاجتماعي» للثقافة عليه المعوّل في تأسيس المذهب الثقافي. ويقدم هذا التعريف ثلاث طرق جديدة للتفكير في الثقافة. أولاً، الوضع «الأنثروبولوجي» الذي يرى الثقافة باعتبارها وصفاً لطريقة محددة من الحياة. ثانياً، الافتراض بأن الثقافة «تعبر عن معانٍ وقيم محددةً (المرجع نفسه). وثالثاً، الادِّعاء بأن عمل التحليل الثقافي يجب أن يكون «توضيح المعاني والقيم، الضمنية والصريحة، لطريقة محددة من الحياة، ثقافة محددة (المرجع نفسه). يدرك وليامز أن نوع التحليل الذي يطلبه التعريف «الاجتماعي» للثقافة غالباً ما «سيشمل تحليل العناصر في طريقة الحياة التي هي لأتباع التعريفين الآخرين ليست ثقافة على الإطلاق» (32). وعلاوة على ذلك، في حين أن مثل هذا التعريف قد لا يزال يشغّل طرق تقييم النوع «المثالي» والنوع «الوثائقي» فإنه أيضاً يمتدّ:

> إلى التأكيد الذي لا يسعى كثيراً، من خلال دراسة معانٍ وقيم محددة، لمقارنة هذين النوعين، باعتباره طريقة لتأسيس ميزان، ولكن بدراسة طرق تغيرهما، لاكتشاف «قوانين» أو «اتجاهات» عامة محددة يمكن بواسطتها أن يُفهم التطور الثقافي ككل بصورة أفضل (32-3).

إذا أُخذت معاً النقاط الثلاث المجسّدة في التعريف: «الاجتماعي» للثقافة - الثقافة باعتبارها طريقة محددة للحياة، والثقافة بمثابة تعبير عن طريقة محددة للحياة، والتحليل الثقافي باعتباره نهجاً لإعادة تشكيل طريقة محددة للحياة - فإنها تشكل المنظور العام والإجراءات الأساسية للمذهب الثقافي.

لكن وليامز، يتردّد في أن يزيل من التحليل أياً من الطرق الثلاث لفهم الثقافة: «هناك إشارة هامة في كل منها... وإذا كان الأمر هكذا، فإن العلاقات بينها هي التي يجب أن تسترعي انتباهنا» (33). وهو يصف أي تعريف لا يتضمن التعريفين الآخرين بأنه «غير كافٍ» و«غير مقبول»: مهما كانت الصعوبة التي تبدو في الممارسة، فإن علينا محاولة رؤية العملية ككل، وأن نربط دراساتنا المحددة، إن لم يكن صراحة فعلى الأقل في الإشارة

النهائية، إلى التنظيم الفعلي والمعقّد» (34). وكما يوضح:

> بعد ذلك أعرّف نظرية الثقافة بأنها دراسة للعلاقات بين العناصر في طريقة كاملة للحياة. وتحليل الثقافة هو محاولة اكتشاف طبيعة المنظمة التي تشكّل مركّب هذه العلاقات. وتحليل أعمال معينة أو مؤسسات هو، في هذا السياق، تحليل لنوعها الأساسي من التنظيم، أو العلاقات التي تجسدها الأعمال أو المؤسسات كجزء من المنظمة ككل (35).

وفي تناول «التنظيم المعقد «للثقافة كطريقة محددة للحياة، فإن الغرض من التحليل الثقافي هو دوماً فهم ما الذي تعبر عنه الثقافة، «التجربة الفعلية التي عاشت فيها الثقافة»؛ «العناصر المشتركة الهامة»؛ «مجتمع تجربة معين» (36). وباختصار، إعادة تشكيل ما يدعوه وليامز «بنية الشعور structure of feeling» (المرجع نفسه). وهو يعني ببنية الشعور القيم المشتركة لمجموعة معينة، أو طبقة، أو مجتمع. ويستخدم المصطلح لوصف بنية متمددة هي تقاطع بين لاوعي ثقافي جمعي وفكرة أيديولوجية. فعلى سبيل المثال، يستخدم المصطلح لوصف الطريقة التي استخدمت فيها العديد من روايات القرن التاسع عشر «الحلول السحرية» لسد الفجوّة في ذلك المجتمع بين «الأخلاق والتجربة». وهو يضرب أمثلة كيفية تحرّر رجال ونساء من زواج لا حب فيه نتيجة للموت، أو الجنون المناسب للشريك الآخر؛ الإرث الذي يظهر فجأة للتغلب على النكسات في الحظوظ، والأشرار الذين يضيعون في الإمبراطورية، والفقراء الذين يعودون من الإمبراطورية حاملين ثروات كبيرة، ومن لم تتحقق آمالهم من خلال الترتيبات الاجتماعية السائدة يوضعون على مركب ليحققوا أحلامهم في مكان آخر. كل هذه (وأكثر) يتم تقديمها كأمثلة على البنية المشتركة للشعور، الحلول الواعية (المقصودة) واللاواعية (غير المقصودة) في النصوص القصصية لتناقضات مجتمع القرن التاسع عشر. إن هدف التحليل الثقافي هو قراءة بنية الشعور من خلال السجل الوثائقي» من القصائد إلى الأبنية إلى موضات الملابس» (37). وكما يوضح تماماً:

إن ما نبحث عنه دوماً هو الحياة الفعلية التي وجدت المنظمة بكاملها للتعبير عنها. إن أهمية الثقافة الوثائقية هي أنها تعبّر، بوضوح أكبر من أي شيء آخر، عن تلك الحياة بتعابير مباشرة عندما يكون الشهود الأحياء صامتين (المرجع نفسه).

ويتعقد الوضع لأن الثقافة توجد دائماً على ثلاثة مستويات:

علينا ان نميز ثلاثة مستويات للثقافة، حتى في أكثر تعريفاتها عمومية. فهناك الثقافة المعاشة في وقت ومكان معينين، والتي يمكن الوصول إليها بشكل كامل فقط من قبل من يعيشون في ذلك الوقت والمكان. وهناك الثقافة المسجلة، من كل نوع، من الفنون إلى أكثر الحقائق اليومية: ثقافة الفترة. وهناك أيضاً ثقافة التقاليد الانتقائية، باعتبارها عاملاً يربط الثقافة المعاشة بثقافات الفترة، (37).

الثقافة المعاشة هي الثقافة التي يعيشها الناس ويواجهونها في وجودهم اليومي في مكان معين وفي لحظة معينة من الزمن؛ والأشخاص الوحيدون الذين يستطيعون الوصول الكامل لهذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوا فعليا بنيتها الشعورية. وحالما تنتهي اللحظة التاريخية فإن بنية الشعور تبدأ بالتشظي. والتحليل الثقافي يمكنه الوصول فقط من خلال السجل الوثائقي للثقافة. «ولكن السجل الوثائقي نفسه يتشظى تحت عمليات «التقاليد الانتقائية» (المرجع نفسه). وما بين الثقافة المعاشة وبين إعادة تشكيلها في التحليل الثقافي، من الواضح أن الكثير من التفاصيل تضيع. فمثلاً، وكما يوضح وليامز، لا يستطيع أحد الادعاء بأنه قرأ جميع روايات القرن التاسع عشر. وبدلاً من ذلك، فإن ما لدينا هو المتخصص الذي يستطيع الادعاء أنه ربما قرأ عدة مئات، والأكاديمي الذي قرأ أقل من ذلك؛ والقارئ المتعلم، الذي قرأ أقل من هذا مرة أخرى. وهذه العملية الانتقائية بصورة واضحة لا تمنع المجموعات الثلاث من القراء تقاسم الشعور بطبيعة رواية القرن التاسع عشر. ووليامز على دراية بالطبع أنه لا يوجد قارئ في القرن التاسع عشر قرأ روايات ذلك القرن بأكملها. وفكرته، على أي حال، هي أن قارئ القرن التاسع عشر «لديه شيء...

لا يستطيع قارئ متأخر استرجاعه بالكامل: الشعور بالحياة التي كتبت الروايات فيه، والذي نقترب منه الآن من خلال انتقائنا» (38). وبالنسبة لوليامز، فإنه من المهم جداً أن نفهم انتقائية التقاليد الثقافية. فهي دوماً (لا محالة) تنتج سجلاً ثقافياً، تقليداً ثقافياً، مميزاً «برفض مجالات كبيرة مما كان يوماً ثقافة حية» (38). وعلاوة على ذلك، وكما يوضح في «الثقافة والمجتمع»، «سيكون هناك دوماً ميل لارتباط عملية الانتقاء هذه بمصالح الطبقة التي هي المسيطرة، بل أن تكون محكومة منها» (1963: 313):

> داخل مجتمع معين، يكون الانتقاء محكوماً بعدة أنواع من المصالح الخاصة، بما في ذلك مصالح الطبقة. وتماماً كما أن الحالة الاجتماعية الفعلية ستحكم إلى حد كبير الانتقاء المعاصر، كذلك فإن تطور المجتمع، وعملية التغير التاريخي، ستقرّر إلى حد كبير تقاليد الانتقاء. وستكون الثقافة التقليدية للمجتمع دائماً ميّالة إلى التوافق مع نظامها المعاصر من المصالح والقيم، لأنها ليست كتلة مطلقة من العمل وإنما هي اختيار وتفسير مستمران (2009: 38-9).

إن لهذا تداعيات عميقة على دارس الثقافة الشعبية. وبالنظر إلى أن الاختيار يتم دائماً على أساس المصالح المعاصرة، وبالنظر إلى حدوث العديد من «الانعكاسات وإعادة الاكتشافات»، فإن «صلة العمل الماضي، في أي حالة مستقبلية، أمر لا يمكن التنبؤ به» (39). وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يستلزم أيضاً أن الأحكام المطلقة حول ما هو جيد وما هو سيئ، وما هو رفيع وما هو متدنّ في الثقافة المعاصرة يجب أن تجري بمقدار كبير من عدم اليقين، وأن تكون منفتحة كما هي على إعادة الترتيب التاريخية في دوامة محتملة من المصادفات التاريخية. ويؤيد وليامز، كما لوحظ بالفعل، شكلاً من التحليل الثقافي الذي يعي أن «التقاليد الثقافية ليست فقط انتقاء ولكنها تفسير أيضاً» (المرجع نفسه). ورغم أن التحليل الثقافي لا يستطيع عكس ذلك، فإن بإمكانه، عن طريق إعادة النصوص أو الممارسة إلى لحظتها التاريخية، أن يظهر «بدائل تاريخية» أخرى للتفسير المعاصر و«القيم المعاصرة التي تستند إليها» (المرجع نفسه). وبهذه الطريقة، نستطيع التمييز بوضوح

بين «المنظمة التاريخية بأكملها التي تم التعبير عنها داخلها» و«المنظمة المعاصرة التي تم استخدامها فيها» (المرجع نفسه). وباتباع هذه الطريقة في العمل «تبرز العمليات الثقافية الحقيقية» (المرجع نفسه).

ينفصل تحليل وليامز عن الليفيزية في عدد من الطرق. أولاً، ليس هناك مكانة خاصة للفنون - **فهي فعالية إنسانية إلى جانب فعاليات إنسانية أخرى: «الفن موجود، بمثابة نشاط، مع الإنتاج، والتجارة، والسياسة، وتنشئة العائلات» (34). ويؤكد وليامز على** قضية التفسير الديمقراطي للثقافة: الثقافة هي طريقة معينة للحياة. فهو يميز في «الثقافة والمجتمع» بين ثقافة الطبقة المتوسطة باعتبارها فكرة فردية أساسية، والمؤسسات، والسلوك، وعادات التفكير، والنوايا التي تنتج عن ذلك» وثقافة الطبقة العاملة باعتبارها «الفكرة الجماعية الأساسية، والمؤسسات، والسلوك، وعادات التفكير، والنوايا التي تنتج عن ذلك» (1963: 313). وبعد ذلك يقدّم هذه الرواية عن إنجازات ثقافة الطبقة العاملة:

> إن الطبقة العاملة، بسبب موقعها، لم تقم، منذ الثورة الصناعية، بإنتاج ثقافة بالمعنى الضيق. والثقافة التي أنتجتها، والتي من المهم تمييزها، هي المؤسسة الديمقراطية الجمعية، سواء في اتحادات عمالية، أو حركة تعاونية، أو حزب سياسي. وثقافة الطبقة العاملة، في المرحلة التي كانت تمر بها، هي اجتماعية في المقام الأول (من حيث أنها أنشأت مؤسسات) أكثر منها فردية (في عمل فكري أو تخيلي معين). وحين دراستها في هذا السياق، يمكن رؤيتها بمثابة إنجاز خلاق رائعٍ جداً (314).

عندما يصرّ وليامز على الثقافة بمثابة تعريف «للحياة المعاشة للرجال والنساء العاديين، والتي تُصنع في تفاعلهم اليومي مع النصوص والممارسات للحياة اليومية، فإنما ينفصل عندئذٍ بشكل قاطع عن الليفيزية. هنا يكمن الأساس لتعريف ديمقراطي للثقافة. وهو يأخذ على محمل الجد دعوة ليفيز إلى ثقافة مشتركة أو عمومية. ولكن الفرق بين الليفيزية ووليامز في هذه النقطة هو أن وليامز لا يريد ثقافة مشتركة، في حين أن الليفيزية تريد فقط

ثقافة هرمية للاختلاف والإذعان. وتشير مراجعة وليامز لكتاب «استخدامات التعلّم» إلى بعض الاختلافات الرئيسية بين موقفه الخاص وبين تقاليد الليفيزية (والتي يحدّد فيها جزئياً موقع هوغارت):

إن تحليل صحف يوم الأحد وقصص الجريمة والغراميات... أمر مألوف، ولكن، عندما تأتي أنت نفسك من جمهورهم الظاهر، وعندما تميز في نفسك الروابط التي لا تزال تربطك، فإنك لا تستطيع الاقتناع بالصيغة الأقدم: الأقلية المستنيرة، والجماهير المنحطة. إنك تعلم مدى سوء معظم «الثقافة الجماهيرية»، ولكنك تعلم أيضاً أن انفجار «الحشود الخنازيرية» التي تنبأ بيرك بأنها ستسحق بأقدامها التنوير والتعلم، هي وصول أناسك أنت إلى القوة النسبية والعدالة النسبية، والتي لا تستطيع تحقيقها لو حاولت التخلي عنها (1957: 424-5).

ورغم أنه لا يزال يدعي تمييز مدى سوء معظم «الثقافة الشعبية»، فإن هذا لم يعد حكماً يصدر من داخل دائرة مسحورة من اليقين، محروسة «بالوصفة القديمة: الأقلية المستنيرة، الجماهير المنحطة». وعلاوة على ذلك، فإن وليامز يصرّ على وجوب التمييز بين السلع التي أتاحتها الصناعات الثقافية وبين ما تفعله الجماهير بهذه السلع وهو يعرّف ما يسميه:

التماهي المضرّ جداً وغير الصحيح تماماً «للثقافة الشعبية» (الصحف التجارية، والمجلات، ووسائل الترفيه، إلخ)، مع «ثقافة الطبقة العاملة». والحقيقة أن المصدر الرئيسي لهذه الثقافة الشعبية» يقع خارج الطبقة العاملة تماماً، لأنه مُؤَسَس، ومُمَوّل، ومُشَغّل من قبل البرجوازية التجارية، ويبقى بشكل تقليدي رأسمالياً في أساليب إنتاجه وتوزيعه. والقول بأن أناس الطبقة العاملة يشكلون أكثرية المستهلكين لهذه المادة... لا يبرر، في الحقيقة، هذا التماهي السهل (425).

بعبارة أخرى، الشعب لا يمكن اختزاله في السلع التي يستهلكها. ومشكلة هوغارت،

كما يقول وليامز، هي أنه نقل اكثيراً من الصيغ «من «ماثيو أرنولد» إلى «الأفكار المعاصرة المحافظة عن اضمحلال السياسة لدى الطبقة العاملة»؛ والنتيجة هي محاجّة بحاجة إلى مراجعة راديكالية» (المرجع نفسه). وقد وصف هول (Hall, 1980b) نشر «تحليل الثقافة» مع فصول أخرى في «الثورة الطويلة» The Long Revolution باعتباره «حدثاً مؤثّراً في تطور الحياة الفكرية البريطانية ما بعد الحرب» (19)، **أسهم كثيراً في تقديم مراجعة راديكالية ضرورية لوضع أسس دراسة غير ليفيزية للثقافة الشعبية.**

إي. بي. تومبسون: صنع الطبقة العاملة الإنجليزية

يعرض إي. بي. تومبسون في التمهيد لكتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» *The Making of the English Working Class*:

> إن لهذا الكتاب عنواناً أخرقَ، ولكنه عنوان يحقق الغرض منه. يدين كثيراً للوسيلة باعتبارها نوعاً من التكيّف، لأنه دراسة في عملية فاعلة. والطبقة العاملة لم تبزغ كالشمس في وقت محدد. لقد كانت حاضرة عندما صنعت نفسها (1980: 8).

الطبقة العاملة الإنجليزية، كأي طبقة، هي بالنسبة لتومبسون «ظاهرة تاريخية»؛ إنها ليست «بنياناً» أو «فئة»، ولكنها «اجتماع عدد من الأحداث المتباينة التي يبدو أنها غير مترابطة، في كل من المادة الخام للتجربة وفي الوعي»؛ إنها «شيء حدث في الواقع (ويمكن إظهار أنه يحدث) في العلاقات الإنسانية» (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن الطبقة ليست «شيئاً» إنها دوماً علاقة تاريخية للوحدة والاختلاف: توحيد طبقة واحدة كأنها مقابل طبقة أو طبقات أخرى. وكما يوضح: «تحدث الطبقة عندما يشعر بعض الرجال، نتيجة تجارب مشتركة (موروثة أو مشتركة) بهوية مصالحهم فيما بينهم ويعبّرون عنها، في مقابل رجال آخرين تختلف (وتتعارض عادة) مصالحهم عنهم (8-9). والتجربة المشتركة للطبقة «تتقرر إلى حد كبير بالعلاقات الإنتاجية التي يولد فيها الرجال - «أو يُدخلوا فيها

عنوة» (9). غير أن وعي الطبقة، ترجمة التجربة إلى ثقافة، «تعرّف من قبل الرجال وهم يعيشون تاريخهم الخاص، وفي النهاية، فإن هذا هو التعريف الوحيد لها» (10). وبالتالي، فإن الطبقة بالنسبة لتومبسون هي «تشكيل اجتماعي وثقافي، ينشأ من عمليات يمكن دراستها وهي تخرج نفسها على مدى فترة تاريخية طويلة (11).

يُفصِّل كتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» التشكيل السياسي والثقافي للطبقة العاملة الإنجليزية بمقاربة موضوعها من ثلاث وجهات نظر مختلفة ولكنها ذات صلة. أولاً، أنها تعيد بناء التقاليد السياسية والثقافية للراديكالية الإنجليزية في القرن الثامن عشر: المعارضة الدينية، والسخط الشعبي، وتأثير الثورة الفرنسية. ثانياً، أنها تركز على التجربة الاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية كما عاشتها مختلف المجموعات العاملة: النسّاجون، وعمال الحقول، والعاملون في غزل القطن، والحرفيون، إلخ. وأخيراً، أنها تحلل نمو وعي الطبقة العاملة الظاهر في النمو المتماثل في «سلسلة سياسية واجتماعية وثقافية من مؤسسات طبقة عاملة ذات قاعدة قوية ووعي بالذات» (212-213). وهو يصر على أن الطبقة العاملة قد صنعت نفسها بقدر ما صُنعت» (213). ويخلص إلى استنتاجين من بحثه. الأول، «عند اتخاذ كل حذر ممكن، فإن الحقيقة الصارخة للفترة ما بين 1790 و1830 هي تشكيل «الطبقة العاملة» (212). والثاني، ادّعاؤه أن «ذلك ربما كان أكثر ثقافة شعبية تميزاً عرفتها إنجلترا» (914).

إن «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» مثال كلاسيكي على «التاريخ من الأسفل». وهدف تومبسون هو وضع «تجربة» الطبقة العاملة الإنجليزية لتكون أساسية لأي فهم لتشكيل مجتمع رأسمالي صناعي في العقود التي سبقت ثلاثينيات القرن التاسع عشر. إنها التاريخ من الأسفل بالمعنى المزدوج الذي اقترحه غريغور ماكليلان (Gregor McLellan, 1982): تاريخ من الأسفل لأنه يسعى لإعادة تقديم تجربة الطبقة العاملة إلى داخل العملية التاريخية؛ وتاريخ من الأسفل لأنه يصرّ على أن الطبقة العاملة كانت العوامل الواعية التي صنعت نفسها بنفسها8. ويعمل تومبسون مع ادِّعاء ماركس (Marx 1977) الشهير حول الطريقة التي يصنع بها الرجال والنساء التاريخ: «يصنع الرجال تاريخهم، ولكنهم لا يصنعونه فقط كما يشاؤون، وهم لا يصنعونه في ظل

ظروف يختارونها بأنفسهم، ولكن تحت ظروف يواجهونها مباشرة، معطاة ومنقولة من الماضي» (10). وما يفعله تومبسون هو التأكيد على الجزء الأول من ادِّعاء ماركس (العوامل الإنسانية) مقابل ما اعتبره إفراط المؤرخين الماركسيين في التأكيد على الجزء الثاني (المحددات البنيوية). والمفارقة، أو ربما ليست كذلك، أنه نفسه قد تم انتقاده على **المغالاة في دور العوامل الإنسانية والتجارب الإنسانية والقيم الإنسانية – على حساب العوامل البنيوية (انظر Anderson, 1980).**

إن كتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية» هو من عدة نواح مساهمة ضخمة في التاريخ الاجتماعي (فمن حيث الحجم فقط: تزيد طبعة بنجوين Penguin على تسعمائة صفحة). وما يجعله هاماً لدارس الثقافة الشعبية هو طبيعة معالجته التاريخية. فالتاريخ عند تومبسون ليس مجرد عمليات اقتصادية وسياسية مجردة، ولا هو رواية لأعمال العظماء والمشهورين. والكتاب هو عن الرجال والنساء العاديين؛ تجاربهم، وقيمهم، وأفكارهم، وأفعالهم، ورغباتهم: وباختصار، الثقافة الشعبية كموقع لمقاومة من لمصلحتهم قامت الثورة الصناعية. ويصفه هول (Hall, 1980) بأنه «العمل الأكثر أصالة للتاريخ الاجتماعي لحقبة ما بعد الحرب»، مشيراً إلى الطريقة التي يتحدى بها «المفهوم الضيق والنخبوي «للثقافة» المنصوص عليها في التقاليد الليفيزية، فضلاً عن المقاربة التطورية التي يتميز بها أحياناً عمل وليامز «الثورة الطويلة» (19–20).

وفي مقابلة بعد عقد من الزمن أو نحوه من نشر الكتاب، علّق تومبسون (1976) على منهاجه التاريخي كما يلي: «إذا أردت تعمياً فإنني أقول إن على المؤرخ أن يكون مستمعاً طيلة الوقت» (15). وهو ليس المؤرخ الوحيد الذي يستمع؛ فالمؤرخ المحافظ جي. إم. يونغ G. M. Young يستمع أيضاً، وإن كان بطريقة أكثر انتقائية: «التاريخ هو محادثة الناس المهمين» (مقتبس عن McLellan, 1982: 107). وما يجعل استماع تومبسون مختلفاً جذرياً هو الناس الذين يستمع إليهم. وكما يوضح في المقطع الشهير من التمهيد لكتاب «صنع الطبقة العاملة الإنجليزية»:

إنني أسعى إلى إنقاذ صانع الجوارب الفقير، والمزارع الذي حطّم الماكينات

> Luddite[1]، وحائك المغزل اليدوي «المندثر»، الحرفي «الطوباوي»، وحتى التابع المخدوع لجوانا ساوثكوت Joanna Southcott [2] من التواضع الهائل المشوب بالتعالي من الأجيال اللاحقة. قد تكون حرفهم وتقاليدهم آخذة في الموت. وقد تكون عداوتهم للصناعية الجديدة نظرة رجعية. وقد تكون مثاليتهم المجتمعية خيالية. **وقد تكون مؤامراتهم التمرّدية مقهورة. ولكنهم عاشوا تلك الأيام من الاضطرابات الاجتماعية الحادة، ونحن لم نفعل ذلك. وتطلعاتهم صالحة من حيث تجربتهم الخاصة؛ وإن كانوا ضحايا التاريخ، فإنهم يبقون، ملعونين في** حياتهم الخاصة، كضحايا (1980: 12).

وقبل اختتام هذا السرد الموجز لمساهمة تومبسون في دراسة الثقافة الشعبية، يجب ملاحظة انه هو نفسه لا يقبل تعبير «النزعة الثقافية» بمثابة وصف لعمله. وهذه النقطة، ونقاط أخرى مرتبطة بها، كانت موضوع نقاش «ورشة عمل في التاريخ» بين رتشارد جونسون Richard Johnson، وستيوارت هول وتومبسون نفسه (انظر Samuel, 1981). من الصعوبات عند قراءة المساهمات في هذا النقاش هي الطريقة التي حمّلت فيها النزعة الثقافية معنيين مختلفين تماماً. فمن ناحية، تم استخدام المصطلح كوصف لمنهجية معينة (وهذا هو ما نستعمله نحن هنا). ومن ناحية أخرى، تم استخدامه كمصطلح للنقد (عادة من قبل موقف ماركسي تقليدي، أو من قبل البنيوية الماركسية). وهذه مسألة معقدة، ولكن كخاتمة لهذا البحث عن هوغارت، ووليامز، وتومبسون، نقدّم توضيحاً بسيطاً: من الناحية الإيجابية، النزعة الثقافية هي منهجية تؤكد على الثقافة (العوامل الإنسانية، والقيم الإنسانية، والتجربة الإنسانية) بصفتها ذات أهمية مصيرية لفهم كامل اجتماعي وتاريخي لتشكيل اجتماعي معين؛ ومن الناحية السلبية، فإن النزعة الثقافية، تستعمل للإيحاء بأن استخدام مثل هذه الافتراضات، دون الإقرار الكامل والاعتراف بأن الثقافة هي آثار

---

(1) **Luddite** جماعة من العمال الإنجليز عمدت في أوائل القرن 19 إلى تحطيم ماكينات المصانع لاعتقادها بان استعمال هذه الماكينات سوف يفضي إلى تناقص الطلب على الايدي العاملة (المترجمان).

(2) جوانا ساوثكوت (1750 – 1814) عملت لفترة خادمة منزل، ثم في اكستر، وادعت النبوة وأن لديها موهبة خارقة وأعلنت أنها موحى إليها (المترجمان).

الهياكل ما وراء نفسها، وأن هذه الآثار تحدّد في النهاية الثقافة، وتقيّدها، وأخيراً تنتجها (العوامل الإنسانية، والقيم الإنسانية، والتجربة الإنسانية). ويختلف تومبسون بشدة مع الطرح الثاني، ويدحض تماماً أي اقتراح بأن النزعة الثقافية، بصرف النظر عن تعريفها، يمكن تطبيقها على عمله.

ستيوارت هول وبادي وانل: الفنون الشعبية

الأطروحة الرئيسية في كتاب «الفنون الشعبية» *The Popular Arts* هي أنه «من حيث الجودة الفعلية... فإن الصراع بين ما هو جيد وجدير بالاهتمام وما هو زائف وخسيس ليس صراعاً ضد الأشكال الحديثة من الاتصال، ولكنه تنازع داخل هذه الوسائل الإعلامية» (Hall and Whannel, 1964: 15). وكان همّ هول ووانل هو صعوبة القيام بهذا التمييز. وقد اختطّا لنفسيهما مهمة تطوير «أسلوب نقدي لتناول... مشكلات القيم والتقييم» (المرجع نفسه) في دراسة الثقافة الشعبية. وقد قدما في هذه المهمة شكراً خاصاً لعمل هوغارت ووليامز، وشكراً عابراً للأشخاص الرئيسيين في الليفيزية.

لقد كُتب الكتاب على خلفية القلق من تأثير الثقافة الشعبية في غرف الصفوف المدرسية. ففي عام 1960 أقر الاتحاد الوطني للمعلمين في مؤتمره السنوي قراراً ينص في جزء منه:

> يؤمن المؤتمر أنه يجب بذل جهود حثيثة لمواجهة الانحطاط في المعايير الناتجة عن سوء استخدام الصحافة، والإذاعة، والسينما، والتلفزيون... وهو يطلب بشكل خاص ممن يستخدمون ويسيطرون على وسائل إعلام الاتصال الجماهيري، ومن الآباء والأمهات، دعم جهود المعلمين في محاولة منع النزاع الذي كثيراً ما يحدث بين القيم التي تغرسها غرف الصف في الأذهان وتلك التي يواجهها الشبان في العالم الخارجي (مقتبس عن Hall and Whannel, 1964: 23).

أدى هذا القرار إلى المؤتمر الخاص للاتحاد الوطني للمعلمين» بعنوان «الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية». وقد قال أحد المتحدثين في المؤتمر، وهو الملحن مالكولم أرنولد Malcolm Arnold:

ما من شخص أفضل أخلاقياً، أو بأي طريقة أخرى، لمحبته بيتهوفن أكثر من آدم فيث Adam Faith... **وبالطبع، فإن من يحب الاثنين هو في وضع غاية في السعادة لأنه قادر على الاستمتاع في حياته أكثر من الكثيرين غيره (المرجع نفسه: 27). وعلى الرغم من أن هول ووانل (1964) يعترفان بالنوايا الصادقة» في ملاحظات أرنولد، فإنهما يتساءلان عما** يسميانه «الاستخدام العشوائي لآدم فيث Adam Faith بمثابة مثال» لأنه، كما يدعيان «يأتي في أسفل قائمة مغني الأغاني الشعبية، وفقاً لأي معيار من المعايير الجادة». وعلاوة على ذلك، كما يوضحان «نحن نعني بالمعايير الجادة تلك التي يمكن أن تطبّق بصورة صحيحة على الموسيقى الشعبية - المعايير الموضوعة، على سبيل المثال، من قبل فرانك سيناترا Frank Sinatra أو راي تشارلز (Ray Charles 28). وما يفعله هول ووانل هنا هو رفض حجة كل من الليفيزية ونقاد الثقافة الشعبية (الأمريكية في الغالب) التي تقول إن كل الثقافة الرفيعة جيدة، وإن كل الثقافة الشعبية سيئة، مقابل الحجة التي تقول، من ناحية، إن معظم الثقافة الرفيعة جيد، ومن ناحية أخرى، وخلافاً لليفيزية ونقاد الثقافة الجماهيرية، إن بعض الثقافة الشعبية جيد أيضاً - والمسألة في نهاية المطاف هي مسألة التمييز الشعبي.

إن جزءاً من هدف الفنون الشعبية، هو بالتالي الاستعاضة عن «التعميمات المضللة» للهجومات السابقة على الثقافة الشعبية عن طريق المساعدة في تسهيل التمييز الشعبي داخل، وعبر، مجموعة الثقافة الشعبية نفسها. وعوضاً عن «القلق بشأن «تأثيرات» الثقافة الشعبية، «يجب أن نسعى إلى تدريب جمهور أكثر تطلباً» (35). والجمهور الأكثر تطلباً هو، وفقاً لهول ووانل، ذاك الذي يفضل موسيقى الجاز على موسيقى البوب، ومايلز ديفيس Miles Davis على ليبريس Liberace، وفرانك سيناترا على آدم فيث، والأفلام البولندية على أفلام هوليوود السائدة، وفيلم L' Annee Derniere a Marienband على فيلم «جنوب المحيط الباسيفيكي» *South Pacific*، ويعرف بالحدس والغريزة أن الثقافة

الرفيعة («شكسبير وديكينز ولورنس») عادة ما تكون الأفضل دائماً. وهما يأخذان من كليمنت غرينبرغ Clement Greenberg (وهو بدوره أخذ من ثيودور أدورنو Theodor Adorno) فكرة أن الثقافة الجماهيرية هي دوماً «مسبقة الهضم» (إن استجاباتنا مقررة مسبقاً أكثر من أن تكون نتيجة لتفاعل حقيقي مع النص أو الممارسة)، واستخدما **الفكرة بمثابة وسيلة للتمييز، ليس فقط بين الجيد والرديء من الثقافة الشعبية، ولكن لاقتراح أنه يمكن تطبيقها أيضاً على أمثلة من الثقافة الرفيعة: «النقطة المهمة حول مثل هذا التعريف [الثقافة باعتبارها «مسبقة الهضم]. هي أنها تقطع عبر التمييز الشائع. وهي** تنطبق على الأفلام ولكن ليس جميعها، وعلى بعض برامج التلفزيون وليس كلها. وهي تغطي قطاعات من الثقافة التقليدية فضلاً عن الثقافة الشعبية» (36).

لقد قادهما نهجهما إلى رفض استراتيجيتين تعليميتين عامتين غالباً ما يتم التعرض لهما عند تقدم الثقافة الشعبية إلى غرفة الصف. أولاً، هناك الاستراتيجية الدفاعية التي تقدم الثقافة الشعبية كي تدينها باعتبارها ثقافة من الدرجة الثانية. ثانياً، الاستراتيجية «الانتهازية» التي تحتضن الأذواق الشعبية للطلاب على أمل قيادتهم في نهاية المطاف إلى أمورٍ أفضل. وهما يؤكدان على أنه «ليس هناك في الحالتين كلتيهما أي استجابة أصلية، ولا أي أساس لإصدار حكم حقيقي» (37). ولا تقود أي منهما إلى ما تصرّان على أنه ضروري: «التدريب على التمييز» (المرجع نفسه). ومع تكرار نقطة سبق ذكرها، فإن هذا ليس التمييز التقليدي الذي قدمته الليفيزية دفاعاً عن الثقافة الرفيعة «الجيدة» ضد التحديات من الثقافة الشعبية «السيئة»، ولكنه التمييز داخل الثقافة الشعبية: ضرورة التمييز في الداخل وليس فقط ضد الثقافة الشعبية؛ غربلة الثقافة الشعبية الجيدة من الثقافة الشعبية السيئة. لكن رغم أنهما لا يؤمنان في تقديم نصوص وممارسات الثقافة الشعبية في التعليم «بمثابة نقطة عبور في تراتبية الذوق» تقود في النهاية إلى ثقافة حقيقية، فإنهما يصرّان (كما يفعل هوغارت وويليامز) على أن هناك اختلافاً جوهرياً قاطعاً – اختلافاً في القيمة – بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. مع ذلك فإن الاختلاف ليس بالضرورة مسألة تفوق/ دونية، بل إنه حول الأنواع المختلفة من الرضا: فليس من المفيد القول إن موسيقى كول بورتر Cole Porter أدنى من موسيقى بتهوفن. إن موسيقى بورتر وبتهوفن

ليستا متساويتين في القيمة، ولكن بورتر لم يكن يقوم بمحاولة فاشلة لخلق موسيقى تقارن بموسيقى بتهوفن (39).

غير متساويين ولكن مختلفين في القيمة، هذا تمييز يصعب جداً التعبير عنه. وهو يشير على ما يبدو إلى أنه يجب أن نحكم على النصوص والممارسات وفقاً لشروطها الخاصة بها: **«إدراك أهداف مختلفة... تقييم إنجازات متفاوتة ذات حدود معرّفة» (38). ومثل هذه الاستراتيجية ستفتح التمييز أمام سلسلة كاملة من النشاط الثقافي وتحول ضدّ التمترس الدفاعي للرفيع مقابل البقية. ورغم أنهما يعترفان «بالدين الهائل» الذي** يدينان به «لرواد» الليفيزية، ويقبلان تقريباً نظرة الليفيزيين (معدلة بقراءة من وليام موريس William Morris) عن الثقافة العضوية للماضي، فإنهما، مع ذلك، في حركة يسار الليفيزية الكلاسيكية، يرفضان النزعة المحافظة لليفيزية وتشاؤمها، ويصران على مواجهة الصيحات من أجل «قيام أقلية مسلحة وواعية بمقاومة» ثقافة الحاضر (Q.D. Leavis)، وأننا «إذا أردنا إعادة خلق ثقافة شعبية أصيلة، فعلينا السعي إلى إظهار نقاط النمو **داخل المجتمع الموجود الآن» (39). وهما يزعمان أن اعتماد «توجه نقدي وتقييمي» (46)** وإدراك أن من «الحماقة إطلاق ادعاءات كبيرة من أجل الثقافة الشعبية» يجعل من الممكن «الانفصال عن التمييز الزائف... بين «الجاد» و«الشعبية» وبين «التسلية» و«القيم» (47).

يدفع ذلك هول ووانل إلى ما يمكن أن ندعوه الجزء الثاني من أطروحتهما: ضرورة الاعتراف داخل الثقافة الشعبية بفئة متميزة سمياها «الفن الشعبي popular art». والفن الشعبي ليس فناً حاول وفشل في أن يكون فناً «حقيقياً»، ولكنه فن يعمل داخل حدود الشعبي. وباستخدام أفضل قاعة موسيقى، وبخاصة قاعة ماري لويد Marie Lloyd، بمثابة مثال (والتفكير أيضاً بتشارلي شابلن Charlie Chaplin في أوائل أعماله، وبرنامج غون شو *The Goon Show*[1]، وموسيقيي الجاز)، فإنهما يقدمان هذا التعريف:

> رغم الاحتفاظ بالكثير من القواسم المشتركة مع فن الناس، فإنه أصبح فناً فردياً، يتواجد داخل ثقافة تجارية متعلمة. وقد تم إدخال عناصر معينة «شعبية» رغم أن

(1) برنامج كوميدي بريطاني تم بثه في البي بي سي في الخمسينات من القرن العشرين (المترجمان).

الفنان حلّ محل الفنان الشعبي المجهول، وأن الأسلوب، أصبح أسلوب المؤدي أكثر من كونه أسلوباً مجتمعياً. والعلاقات هنا أكثر تعقيداً - لم يعد الفن ببساطة مصنوعاً من قبل أشخاص من الأسفل - ومع ذلك فإن التفاعل، عن طريق أعراف التقديم والشعور، يعيد تأسيس الصلة. ورغم أن هذا الفن لم يعد الإنتاج **المباشر «لطريقة الحياة» لـــ «مجتمع عضوي»، ورغم أنه ليس «مصنوعاً من قبل الناس»، فإنه لا يزال وبطريقة لا تنطبق على الفنون الرفيعة، فناً شعبياً، من أجل الشعب (59).**

ووفقاً لهذه الحجة، فإن الثقافة الشعبية الجيدة، (الفنون الشعبية) قادرة على إعادة تأسيس الصلة (علاقة الوئام) بين المؤدي والجمهور التي ضاعت مع ظهور التصنيع والعمران. وكما يوضحان:

الفن الشعبي... هو في الأساس فن تقليدي، يعيد، بشكل مكثف، تأسيس القيم والمواقف المعروفة أصلاً، ويقيس ويعيد التأكيد، ولكنه يضيف إلى ذلك شيئاً من مفاجأة الفن إضافة إلى صدمة التقدير. ويشترك مثل هذا الفن مع الفن الشعبي في أصالة الاتصال بين الجمهور والمؤدي: ولكنه يختلف عن الفن الشعبي في أنه فن مفرد، فن المؤدي المعروف. وقد أصبح الجمهور كمجتمع يعتمد على مهارات المؤدي، وعلى قوة الأسلوب الشخصي، لتطوير قيمه المشتركة وتفسير تجاربه (66).

من مشكلات تمييزهما بين الفن والفن الشعبي هو أنه يعتمد في وضوحه على الفن (كمفاجأة)، ولكن هذا الفن معرف بتعابير حداثية. وقبل ثورة الحداثة في الفنون، يمكن لكل شيء هنا أن يدّعى أنه فن شعبي، إنه يدّعى بقدر مساوٍ أنه فن بشكل عام. وهما يقدمان تمييزاً آخر ليشملا «الفن الجماهيري». هناك الفن الشعبي (الجيد والسيئ)، وهناك الفن (الجيد وغير الجيد كثيراً)، وهناك الفن الجماهيري. والفن الجماهيري هو صيغة «فاسدة» من الفن الشعبي، وهما يعتمدان هنا دون تمحيص الانتقادات العادية التي توجه

للثقافة الجماهيرية: هي وصفية، انهزامية، عديمة القيمة جمالياً، وغير مجزية عاطفياً. وبدلاً من مجابهة نقد الثقافة الجماهيرية، فإنهما يسعيان إلى إعطاء ميزة لنصوص وممارسات معينة من الثقافة الشعبية، وبالتالي رفعها من مجال إدانة نقاد الثقافة الجماهيرية. وفي سبيل فعل ذلك، فإنهما يقدمان فئة جديدة - الفنون الشعبية. فالفنون الشعبية هي ثقافة جماهيرية **ارتقت فوق أصولها. وعلى خلاف «الأفلام وموسيقى البوب المتوسطة (العادية) والتي هي فن جماهيري مصنّع» فإن الفن الشعبي، على سبيل المثال، هو «أفضل سينما»، و«أكثر موسيقى جاز تقدماً» (78). وهما يدعيان أنه «بمجرد أن يتم التمييز بين الفن الشعبي** والفن الجماهيري، فإننا نتجاوز التعميمات الأكثر فجاجة حول «الثقافة الجماهيرية» ونواجه المجموعة الكاملة من المواد التي تقدمها وسائل الإعلام (المرجع نفسه).

التركيز الرئيسي في كتاب «الفنون الشعبية» هو على النوعيات النصية للثقافة الشعبية. لكن عندما يلتفت هول ووانل لموضوعات ثقافة الشباب فإنهما يجدان من الضروري أن يبحثا التفاعل بين النص والجمهور. وعلاوة على ذلك، فإنهما يدركان أنه لتحقيق العدالة الكاملة للعلاقة، فإن عليهما أن يضما جوانب أخرى من حياة المراهقين: العمل، والشؤون السياسية، والعلاقة بالعائلة، والمعتقدات الاجتماعية والأخلاقية، وهلم جراً» (269). وهذا بالطبع يطرح سؤال لماذا لا يكون ذلك ضرورياً أيضاً عند بحث الجوانب الأخرى من الثقافة الشعبية. فثقافة موسيقى البوب - الأغاني، والمجلات، والحفلات الموسيقية، والمهرجانات، والأشرطة الكرتونية، والمقابلات مع نجوم البوب، والأفلام، إلخ - تساعد في تأسيس إحساس بالهوية بين الشباب:

> إن الثقافة التي يقدمها سوق الترفيه التجاري... تؤدي دوراً حاسماً. وهي مرآة للتوجهات والمشاعر الموجودة من قبل، والتي تقدم في نفس الوقت مجالاً تعبيرياً ومجموعة من الرموز التي من خلالها يمكن عرض هذه التوجهات (276).

وعلاوة على ذلك، فإن أغاني البوب:

تعكس صعوبات المراهقة في التعامل مع مجموعة متشابكة من المشكلات العاطفية والجنسية. وهي تثير الحاجة إلى تجربة الحياة مباشرة وبشكل مكثف. وتعبر عن السعي إلى الأمام في عالم عاطفي غير مستقر ومتغير. لكن إنتاجها لسوق تجاري يعني أن الأغنيات وترتيبات إخراجها تفتقر إلى أصالة معينة. ومع ذلك فهي تضفي بعداً دراميا على المشاعر الأصلية. وتعبر بصراحة وجرأة عن معضلة المراهقين العاطفية (280).

تعرض موسيقى البوب «واقعية عاطفية»، و«يتماهى الشبان والشابات مع هذه التمثيلات الجماعية و... يستخدمونها بمثابة حكايا مرشدة. ومثل هذه الحكايا الرمزية هي الفوكلور والتي بواسطتها يقوم المراهق وبشكل جزئي بصياغة وتشكيل صورته الذهنية عن العالم» (281). يحدد هول ووانل أيضاً الطريقة التي يستخدم فيها المراهقون طرقاً معينة في الحديث، والأماكن المعينة التي يذهبون إليها، والطرق المعينة لرقصهم، والطرق المعينة للبسهم، وذلك لخلق مسافة بينهم وبين عالم الكبار. فهم يصفون أسلوب لباسهم، على سبيل المثال، كفن شعبي ثانوي... يستخدم للتعبير عن توجّهات معينة معاصرة... مثل، تيار قوي من عدم الاتساق الاجتماعي والتمرد» (282). وهذا الخط من التقصي يؤتي أكله في أعمال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، التي أجريت في سبعينيات القرن العشرين بإدارة هول نفسه. ولكن هول ووانل يتراجعان هنا عن القوة الكاملة للاحتمالات التي أتاحتها أبحاثهما؛ نتيجة قلق من أن «النسبية الأنثروبولوجية... المتراخية «بتركيزها على الأداء الوظيفي لثقافة موسيقى البوب قد تمنعهما من طرح أسئلة ذات قيمة ونوعية حول المستحبات مثل (هل هذه المستحبات كافية؟) والحاجات («هل الحاجة صحيحة؟») والأذواق («ربما يمكن توسيع الأذواق») (296).

وفي مناقشتهما لثقافة موسيقى البوب فإنهما يعترفان بأن الادعاء «بأن صورة الشبان اليافعين بمثابة أبرياء استغلتهم» صناعة موسيقى البوب هو تبسيط مفرط» (المرجع نفسه). ومقابل ذلك، فإنهما يقولان إن هناك في الغالب صراعاً بين استخدام النص، أو سلعة أحيلت إلى نص (انظر البحث في الاختلاف في الفصل 10) من قبل الجمهور؛ وبين

الاستخدام الذي قصده المنتجون. وقد لاحظا بصورة مثيرة للاهتمام أن «هذا الصراع مميز بصورة خاصة في مجال تسلية المراهقين... [على الرغم] من أنه شائع إلى حدّ ما في جميع مجال التسلية الجماهيرية في بيئة تجارية (270). ووقد قاد الاعتراف بالصراع المحتمل بين السلع واستخداماتها هول ووانل إلى صيغة مشابهة بشكل ملحوظ لتخصيصات الدراسات الثقافية (التي قادها هول نفسه) لمفهوم غرامشي للهيمنة (انظر الفصل الرابع). إن ثقافة المراهقين هي مزيج متعارض بين الأصيل والمصنّع: إنها منطقة للتعبير عن الذات بالنسبة للشبان ومراعٍ خصبة لمقدمي الخدمات التجارية» (276).

وكما لاحظنا سابقاً، فإن هول ووانل يقارنان موسيقى البوب بموسيقى الجاز مقارنة غير مواتية. وهما يقولان إن الجاز «غني بلا حدود...جمالياً وعاطفياً» (311). ويزعمان أيضاً أن المقارنة هي «مجزية أكثر بكثير» من المقارنة المألوفة أكثر بين موسيقى البوب والموسيقى الكلاسيكية، لأن الجاز والبوب كليهما موسيقى شعبية. قد يكون كل هذا صحيحاً، ولكن ما هو الهدف النهائي للمقارنة؟ في حالة الموسيقى الكلاسيكية مقابل البوب فإن الهدف هو دوماً إظهار ابتذال موسيقى البوب وقول شيء عمن يستهلكونها. فهل مقارنة هول ووانل مختلفة جوهرياً؟ فيما يلي تبريرهما لهذه المقارنة:

> يجب ألا يكون الهدف من وراء هذه المقارنات ببساطة فطام المراهقين عن أبطال صناديق الموسيقى، ولكن لتنبيههم إلى المحدوديات الشديدة، والنوعية السريعة الزوال للموسيقى التي تسودها صيغة موصوفة، والمتناغمة مباشرة مع المعايير المقرّرة من السوق التجاري. إنها توسعة أصيلة من مجموعة عاطفية ورقيقة الشعور يجب ان يتم السعي إليها – هي امتداد للأذواق والتي قد تقود إلى تمديد في المتعة. وأسوأ ما يمكن أن نقوله عن موسيقى البوب ليس أنها مبتذلة، أو شريرة أخلاقياً، ولكن، وببساطة أكثر، هو أن الكثير منها ليس جيداً (311 – 12).

وعلى الرغم من الصيغة الافتراضية النظرية لتحليلهما (خاصة تعريفهما لتناقضات ثقافة الشباب)، وعلى الرغم من احتجاجاتهما على العكس من ذلك، فإن موقفهما من

موسيقى البوب هو موقف لا يزال يناضل لتحرير نفسه من القيود النظرية لليفيزية: يجب إقناع المراهقين أن ذوقهم يبعث على الأسى وأنه بالاستماع إلى موسيقى الجاز بدلاً من موسيقى البوب فإنهم قد يتخلصون من القيود المفروضة عليهم والمفروضة من أنفسهم، ويوسعون مشاعرهم، ونطاق عواطفهم، وربما يزيدون من متعتهم. وفي النهاية، يبدو **أن موقف هول ووانل يقترب جداً من استراتيجية التعليم التي أداناها بأنها «انتهازية» - إذ يبدو أنهما يوحيان بأن معظم طلاب المدارس لا يستطيعون الوصول - لأسباب متنوعة - إلى أفضل ما تم التفكير به وما تم قوله - لذا يمكن بدلاً من ذلك إتاحة فرصة** حصولهم على نقد لأفضل ما تم التفكير به وقوله ضمن الفنون الشعبية لوسائل الإعلام الجماهيرية الجديدة: الجاز، والأفلام الجيدة ستعوضهم عن غياب بتهوفن وشكسبير. وكما يوضحان:

> هذه العملية - الاستبعاد العملي لمجموعات وطبقات في المجتمع من التقاليد الانتقائية لأفضل ما أنتج وينتج في الثقافة - **هي عملية مدمرة بشكل خاص** في مجتمع ديمقراطي، وتنطبق على كل من الأشكال التقليدية والجديدة من الفن الرفيع. غير أن مجرد وجود هذه المشكلة يجعلها أكثر أهمية بحيث أن بعض وسائل الإعلام القادرة على إيصال الأعمال ذات النوعية الجادّة والمهمة يجب أن تظل مفتوحة ومتاحة، وأن جودة الأعمال الشعبية المذاعة هناك يجب أن تكون على أعلى مستوى ممكن، وضمن شروطها هي (75).

إنهما يبتعدان كثيراً عن الليفيزية في دفاعهما عن التدريب على الوعي النقدي، ليس كوسيلة للدفاع ضد الثقافة الشعبية، ولكن كوسيلة للتمييز بين ما هو جيد وما هو سيئ ضمن الثقافة الشعبية. وهي حركة أدت إلى انفصال حاسم عن الليفيزية عندما جمعت معاً أفكار هول ووانل، وأفكار هوغارت وويليامز وتومبسون تحت راية النزعة الثقافية في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام.

مركز الدراسات الثقافية المعاصرة

في مقدمة كتاب «الثورة الطويلة» يتأسف وليامز (1965) إذ «لا يوجد هناك موضوع **أكاديمي يمكن من خلاله متابعة الأسئلة التي أهتم بها، وإنني آمل أن يكون هناك واحد في يوم من الأيام» (10). وبعد ثلاث سنوات من نشر هذه التعليقات، أسس هوغارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام. وفي محاضرته الافتتاحية «مدارس الإنجليزية والمجتمع المعاصر» بيّن هوغارت (1970) «أنه من الصعب أن تستمع إلى** برنامج من أغاني البوب... دون أن تشعر بمزيج معقد من الانجذاب والنفور» (258). وما إن بدأ عمل المركز تحوله، كما يصف ذلك مايكل غرين Michael Green (1996) «من هوغارت إلى غرامشي» (49)، وبخاصة تحت إدارة هول، حتى وجدنا ظهور توجه مختلف تماماً نحو ثقافة موسيقى البوب، والثقافة الشعبية بوجه عام. وكثير من الباحثين (وأنا منهم) الذين تابعوا هوغارت في المركز، لم يجدوا في الاستماع إلى موسيقى البوب ما ينفر منه على الأقل، وعلى العكس لقد وجدناها جذابة إلى حد كبير. لقد ركّزنا على هوغارت **مختلف، شخص يميل إلى انتقاد أخذ ما يقال على عواهنه، ناقد يقترح إجراءً من شأنه أن** يتردد صداه في نهاية المطاف من خلال ممارسة قراءة الدراسات الثقافية:

> علينا أن نجرب ونرى ما وراء العادات التي تمثلها هذه العادات، وأن ننظر من خلال الأقوال إلى ما تعنيه الأقوال حقيقة (والتي قد تكون عكس الأقوال نفسها)، وأن نتلمس الضغوط المختلفة للعواطف وراء العبارات الاصطلاحية والملاحظات الطقوسية... [وأن نرى طريقة] المنشورات الجماهيرية [على سبيل المثال] وهي تتصل بالتوجهات المقبولة عموماً، وكيف أنها تغير تلك التوجهات وكيف هي تجابه المقاومة (1990: 17–19).

يدرس منظرو النزعة الثقافية النصوص والممارسات الثقافية في سبيل إعادة إنشاء، أو إعادة هيكلة، التجارب، والقيم، إلخ.– «بنيان الشعور» لمجموعات شعبية، أو طبقات، أو المجتمعات كاملة، من أجل فهم أفضل لحياة من عاشوا الثقافة.، إن مثال هوغارت،

وتعريف وليامز الاجتماعي للثقافة، وقانون تومبسون للإنقاذ التاريخي، وتوسيع هول ووانل «الديمقراطي» لليفيزية - كل مساهمة نوقشت هنا تحاجّ في أن الثقافة الشعبية (بتعريفها باعتبارها الثقافة المعاشة من قبل الرجال والنساء العاديين) هي جديرة **بالدراسة بطرق مختلفة. وعلى هذا الأساس، والافتراضات الأخرى للنزعة الثقافية،** الموجّهة عبر تقاليد الإنجليزية، وعلم الاجتماع، والتاريخ، بدأت الدراسات الثقافية البريطانية. ومهما يكن من أمر، فإن المركز سرعان ما وضع النزعة الثقافية في علاقات **معقدة، وغالباً متناقضة، ومتصارعة مع المذهب البنيوي structuralism الفرنسي (انظر** الفصل السادس)، وجلب بدوره النهجين إلى حوار نقدي مع التطورات في «الماركسية الغربية» وخاصة أعمال لويس ألتوسير وأنتونيو غرامشي (انظر الفصل الرابع). ومن هذا المزيج المعقد والنقدي ولد مجال «ما بعد التخصصات post-disciplinary» في الدراسات الثقافية البريطانية.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A Reader, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Chambers, Iain, *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, London: Routledge, 1986. مسح مثير للاهتمام وغني بالمعلومات - من منظور النزعة الثقافية في الغالب - عن بروز الثقافة الشعبية الحضرية منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر.
- Clarke, John, Chas Critcher and Richard Johnson (eds), *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, London: Hutchinson, 1979. بعض المقالات الجيدة من وجهة نظر النزعة الثقافية. انظر على وجه الخصوص مقالة

Richard Johnson, 'Three problematics: elements of a theory of working class culture'.

- Eagleton, Terry (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspectives*, Cambridge: Polity Press, 1989. **مقالات في التذوّق النقدي لأعمال ريموند وليامز.**
- Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds), *Resistance Through Rituals*, London: Hutchinson, 1976.. رواية مركز الدراسات الثقافية المعاصرة الإبداعية عن **الثقافات الفرعية للشباب. يقدّم الفصل الأول بياناً كلاسيكياً لرؤية المركز للنزعة** الثقافية.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, 1980. مجموعة منتقاة من المقالات تشمل السنين العشر الأولى تقريباً من أعمال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة المنشورة. انظر بخاصة الفصل الأول، وهو رواية ستيورات هول المهمة عن التطوّر **النظري لعمل المركز: 'Cultural studies and the Centre: some problematics and problems'.**
- Jones, *Paul, Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction*, Basingstoke: Palgrave, 2004. رواية مهمة، لكن إصرارها على الإشادة بوليامز في علم الاجتماع تشوّه مكانته في الدراسات الثقافية.
- Kaye, Harvey J. and Keith McClelland (eds), *E.P. Thompson: Critical Perspectives, Oxford*: Polity Press, 1990. مجموعة من المقالات النقدية عن نواحٍ مختلفة من مساهمات تومبسون في دراسة التاريخ، وفيه بعض الإحالات المفيدة إلى كتاب «صنع الطبقة الإنجليزية العاملة».
- O'Connor, Alan (ed.), *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. يقدّم مسحاً نقدياً لأعمال وليامز. يضمّ ببليوغرافيا ممتازة.

الماركسية

الماركسية الكلاسيكية

الماركسية مجموعة من الأعمال الصعبة والمثيرة للجدلية. ولكنها أكثر من ذلك أيضاً: إنها مجموعة من نظرية ثورية هدفها تغيير العالم. وكما قال ماركس (Marx, 1976b) في جملته الشهيرة: «الفلاسفة فسرّوا العالم فقط، بطرق مختلفة، والهدف هو تغييره» (65). وهذا يجعل التحليل الماركسي سياسياً وبطريقة محددة تماماً. ولكن هذا لا يعني أن المناهج والمقاربات الأخرى غير سياسية؛ فعلى العكس، إذ تؤكد الماركسية أنها جميعاً سياسية في نهاية المطاف. وكما يقول الناقد الثقافي الماركسي الأمريكي فريدريك جمسون **(Fredric Jameson, 1981)، «إن المنظور السياسي هو الأفق المطلق لجميع القراءات** والتفاسير» (17).

تصرّ المقاربة الماركسية للثقافة على أن النصوص والممارسات يجب أن تحلّل بحسب علاقتها بالأحوال التاريخية لإنتاجها (وفي بعض الصيغ، للأحوال المتغيرة لاستهلاكها وتلقيها). وما يجعل المنهجية الماركسية مختلفة عن المناهج التاريخية الأخرى للثقافة هو المفهوم الماركسي للتاريخ. والبيان الأكمل للنهج الماركسي للتاريخ موجود في التمهيد والمقدمة لكتاب «مساهمة في نقد التاريخ السياسي» *A Contribution to a Critique of Political History*. هنا يحدد ماركس تفسيره الشهير الآن «القاعدة / البنيان الفوقي» للتطور الاجتماعي والتاريخي. في الفصل الأول، بحثت هذه الصيغة بإيجاز في ما يتعلّق بالمفاهيم المختلفة للأيدلوجية. وسأقوم الآن بتوضيح هذه الصيغة بتفصيل أكبر وأبين كيف يمكن استعمالها «المحدّدات» الذي يؤثر على إنتاج الثقافة الشعبية واستهلاكها.

يرى ماركس أن كل حقبة مهمة في التاريخ شيدت حول «نمط معين من الإنتاج»: أي الطريقة التي يتم فيها تنظيم المجتمع (أي: الرقيق، الإقطاع، الرأسمالية) لإنتاج ضروريات الحياة - الطعام، المأوى، إلخ. وبتعبيرات عامة، فإن كل نمط من الإنتاج ينتج: (i) طرقاً محددة للحصول على ضروريات الحياة، و(ii) **علاقات اجتماعية محددة بين العمال ومن يسيطرون على نمط الإنتاج**، و(iii) **مؤسسات اجتماعية محددة (بما فيها الثقافية). ويأتي في قلب هذا التحليل الادِّعاء بأن كيفية إنتاج المجتمع لوسائل وجوده (نمط الإنتاج الخاص به) يقرر في نهاية المطاف الشكل السياسي والاجتماعي والثقافي لذلك المجتمع وتطوراته** المستقبلية المحتملة. وكما يوضح ماركس، «إن نمط إنتاج الحياة المادية يُكيف عملية الحياة الاجتماعية، والسياسية، والفكرية بشكل عام» (a 1976: 3). وهذا الادِّعاء مبني على افتراضات معينة حول العلاقات بين «القاعدة» و«البنيان الفوقي». وعلى هذه العلاقة - بين «القاعدة» و«البنيان الفوقي» - يقوم تحليل الماركسية للثقافة.

تتكون القاعدة من مزيج من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج. تشير قوى الإنتاج إلى المواد الخام، والأدوات أو المعدّات، والتكنولوجيا، والعمّال ومهاراتهم، إلخ. وتشير علاقات الإنتاج إلى العلاقات الطبقية للمشتركين في الإنتاج. أي أن كل نمط من الإنتاج إضافة إلى كونه مختلفاً، من حيث أساسه في الإنتاج الزراعي أو الصناعي مثلاً، هو أيضاً مختلف في أنه ينتج علاقات معينة من الإنتاج: نمط العبودية ينتج علاقات السيد/ العبد، والنمط الإقطاعي ينتج علاقات اللورد/ الفلاح، والنمط الرأسمالي ينتج علاقات البرجوازية/ البروليتاريا [الطبقة العمالية]. وفي هذا المعنى يتحدد الموقع الطبقي للفرد بحسب علاقته بنمط الإنتاج.

يتكون البنيان الفوقي (الذي يتطور بالتلازم مع نمط معين للإنتاج) من مؤسسات (سياسية، وقانونية، وتعليمية، وثقافية، إلخ)، وأشكال معينة من الوعي الاجتماعي (السياسي، والديني، والأخلاقي، والفلسفي، والجمالي، والثقافي، إلخ)، الذي ولدته هذه المؤسسات. وللعلاقة بين القاعدة والبنيان الفوقي شقان. فمن ناحية، يُعبّر البنيان الفوقي عن القاعدة ويعطيها الشرعية. ومن ناحية ثانية، يقال إن القاعدة «تُكيّف» أو «تحدّد» مضمون البنيان الفوقي وشكله. ويمكن فهم هذه العلاقة في طائفة من الطرق المختلفة.

فيمكن رؤيتها كعلاقة ميكانيكية («حتمية اقتصادية») للسبب والنتيجة: ما يحدث في البنيان الفوقي هو انعكاس سلبي لما يجري في القاعدة. وغالباً ما تنتج عن ذلك «نظرية انعكاس» ماركسية سوقية (مبتذلة) للثقافة، تقرأ من خلالها سياسية النص أو الممارسة من الأحوال الاقتصادية الإنتاجية، أو يتم اختزالها فيها. ويمكن رؤية العلاقة أيضاً بمثابة وضع للحدود، وتوفير إطار عمل محدد تكون فيه بعض التطوّرات محتملة دون الأخرى.

بعد وفاة ماركس في عام 1883، وجد فريدريك إنجلز، الصديق والشريك، أن عليه أن يشرح من خلال سلسلة من الرسائل العديد من خفايا الماركسية للماركسيين الأصغر سناً الذين، وفي خضم حماستهم الثورية، هدّدوا باختزالها في شكل من أشكال الحتمية الاقتصادية. وفيما يلي جزء من رسالته الشهيرة إلى جوزيف بلوخ Joseph Bloch:

> طبقاً للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العنصر الأكثر تحديداً في التاريخ هو إنتاج الحياة الحقة وإعادة إنتاجها. فلا ماركس ولا أنا أكدنا أبداً أكثر من ذلك. ولهذا فإذا حرّف أحد ذلك إلى القول بأن العامل الاقتصادي هو العامل المحدّد الوحيد، فإنه يحوّل هذا الطرح إلى عبارة لا معنى لها، تجريدية، وسخيفة. إن الوضع الاقتصادي هو الأساس، ولكن المكوّنات المختلفة للبنية الفوقية... تؤثّر أيضاً في مجرى النضالات التاريخية وتحدد في كثير من الحالات شكلها... إننا نصنع تاريخنا، ولكن، وقبل كل شيء، في ظل افتراضات وظروف واضحة للغاية. والافتراضات والظروف الاقتصادية منها هي الحاسمة في نهاية المطاف. لكن الافتراضات والظروف السياسية وسواها، بل وحتى التقاليد التي تطارد عقول البشر، تلعب أيضاً دوراً، وإن لم يكن هو العامل الحاسم (2009:61).

ما يقوله إنجلز هو أن القاعدة الاقتصادية تنتج حقل البنيان الفوقي (هذا الحقل وليس ذلك)، ولكن شكل النشاط الذي يحدث هناك لا يحدّد فقط أن الحقل تم إنتاجه ويعاد إنتاجه عن طريق القاعدة الاقتصادية (رغم أن ذلك يضع بوضوح حدوداً، ويؤثر على النتائج)، وإنما بتفاعل المؤسسات والمشاركين في أثناء شغلهم للحقل. لذا، ورغم أن

النصوص والممارسات ليست أبداً «القوى الأولى أو الرئيسية» في التاريخ، فإنها يمكن أن تكون عوامل فاعلة في التغيير التاريخي أو خدماً للاستقرار الاجتماعي.

يدعي ماركس وإنجلز (2009) أن «أفكار الطبقة الحاكمة في كل حقبة من الزمن هي **الأفكار السائدة، أي أن الطبقة التي هي القوة المادية الحاكمة في المجتمع هي في نفس الوقت القوة الفكرية الحاكمة**» (58). وما يعنيانه بهذا هو أن الطبقة المسيطرة تضمن سيطرتها فعلياً على وسائل الإنتاج الفكري، بناء على ملكيتها لوسائل الإنتاج المادي وسيطرتها عليها. **ومع ذلك، فإن هذا لا يعني أن أفكار الطبقة الحاكمة هي ببساطة مفروضة على الطبقات** التابعة. فالطبقة الحاكمة «مجبرة... على أن تصور اهتماماتها وكأنها الاهتمامات العمومية لكل أفراد المجتمع... وأن تعطي أفكارها صيغة الشمول، وتصورها على أنها الأفكار الوحيدة المنطقية، والصالحة على العموم (59). ونظراً لعدم التيقن من هذا المشروع، فإن النضال الأيديولوجي لا مفر منه تقريباً. ويصبح مزمناً خلال فترات التحوّل الاجتماعي، وكما يوضح ماركس (1976a) إنه في «الأشكال الأيديولوجية» للبنيان الفوقي (والتي تتضمن نصوص الثقافة الشعبية وممارستها) يصبح الرجال والنساء «واعين... للصراع ويحاربونه» (4).

يؤكّد النهج الماركسي الكلاسيكي للثقافة الشعبية قبل كل شيء على أن فهم وتفسير النص أو الممارسة يستدعي وضعهما دائماً في لحظتهما التاريخية من الإنتاج، وتحليلهما بحسب شروط الأحوال التاريخية التي أنتجتهما. وثمة مخاطر هنا: فالأحوال التاريخية هي اقتصادية في نهاية الأمر، ولهذا فإن التحليل الثقافي سرعان ما ينهار إلى تحليل اقتصادي (الثقافي يصبح انعكاساً سلبياً للاقتصادي). ومن الأهمية بمكان، كما حذر ماركس وإنجلز، وكما أوضح تومبسون (انظر الفصل الثالث) الإبقاء في المسرحية على حوار كامل بين «الوكيل» وبين «البنيان». على سبيل المثال، التحليل الكامل للميلودراما المسرحية في القرن التاسع عشر، يجب أن يركّز في آن معاً على التغيرات الاقتصادية التي أنتجت جمهورها والتقاليد المسرحية التي أنتجت شكلها. وهذا صحيح أيضاً عند إجراء تحليل كامل للقاعة الموسيقية. وعلى الرغم من أنه لا يجب في الحالتين اختزال الأداء إلى مجرد تغييرات في البنية الاقتصادية للمجتمع، فإن ما يجب الإصرار عليه هو أن التحليل الكامل

للميلودراما المسرحية أو للقاعة الموسيقية لا يمكن أن يتم دون الرجوع إلى التغيرات في الإقبال على المسرح الذي أفرزته التغيرات في البنية الاقتصادية للمجتمع. ويحاجّ التحليل الماركسي في أن هذه التغيرات هي التي أنتجت في نهاية المطاف شروط إمكانية أداء مسرحية مثل **«مؤخرة رأسي» *My Poll* و«شريكي جو» *My Partner Joe*، ولظهور ونجاح ممثلة مثل ماري لويد Mary Lloyd. وبهذه الطريقة، فإن التحليل الماركسي يصر على أنه في النهاية، ولو بطريقة غير مباشرة، فإن هناك في جميع الأحوال علاقة حقيقية وجوهرية بين ظهور الميلودراما المسرحية والقاعة الموسيقية والتغيرات التي حدثت في النمط الرأسمالي** للإنتاج. ولقد قدّمت حجة مماثلة حول اختراع «تقاليد» عيد الميلاد الإنجليزي في القرن التاسع عشر (Storey, 2009).

مدرسة فرانكفورت

مدرسة فرانكفورت هو الاسم الذي أطلق على مجموعة من المفكرين الألمان المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعية في جامعة فرانكفورت. وقد تأسس المعهد في عام 1923. وبعد وصول هتلر إلى السلطة في عام 1933، انتقل المعهد إلى نيويورك، وارتبط بجامعة كولومبيا. وفي عام 1949 عاد ثانية إلى ألمانيا. وقد أعطي اسم «النظرية النقدية Critical Theory» للمزيج النقدي للمعهد من الماركسية والتحليل النفسي. ترتبط أعمال المعهد عن الثقافة الشعبية بكتابات ثيودور أدورنو Therodor Adorno، ووالتر بنجامين Walter Benjamin، وماكس هوركهايمر Max Horkheimer، وليو لوينثال Leo Lowenthal، وهربرت ماركوز Herbert Marcuse.

في عام 1944 صاغ ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر (Horkheimer, 1979) مصطلح «صناعة الثقافة» للتعبير عن منتجات الثقافة الجماهيرية وعملياتها. وهما يقولان إن منتجات صناعة الثقافة تتميّز بميزتين: التجانس، «تشكل الأفلام والإذاعة والمجلات نظاماً متسقاً في مجموعه وفي كل جزء منه... جميع الثقافة الجماهيرية متماثلة (120-1)؛ ويمكن توقعها:

حالما يبدأ الفيلم، يتضح تماماً كيف سينتهي، ومن الذي سيُكافأ، أو يعاقب، أو يُنسى. وفي الموسيقى الخفيفة (الموسيقى الشعبية)، ما إن تسمع الأذن المدربة أول نوته من أغنية مشهورة، حتى تستطيع تخمين ما الذي سيلي وتحس بالإطراء عندما يأتي... **والنتيجة هي إعادة إنتاج ثابتة للشيء نفسه (125، 134).**

وفي حين أبدى أرنولد والليفيزية قلقاً من أن الثقافة الشعبية تمثل تهديداً للسلطة **الثقافية والاجتماعية، فإن مدرسة فرانكفورت تقول إنها فعلياً تنتج التأثير المضاد؛** فهي تحافظ على السلطة الاجتماعية. وحيث رأى أرنولد وليفيز «فوضى» رأت مدرسة فرانكفورت «اتساقا» فقط؛ حالة تكون فيها «الجماهير المخدوعة» (133) حبيسة في «دائرة من التلاعب والحاجة الارتجاعية التي تنمو فيها وحدة النظام بشكل أكثر قوة من أي وقت مضى» (121). هنا تأتي قراءة أدورنو لحالة كوميدية أمريكية حول معلمة مدرسة صغيرة السن أجرها قليل [بعض الأمور لا تتغير]، وتفرض عليها مديرة مدرستها غرامات باستمرار. ونتيجة لذلك فهي دون نقود وبالتالي دون طعام. وتتألف فكاهة حبكة الرواية في محاولات المعلمة المتكررة تأمين وجبة على حساب الأصدقاء والمعارف. وفي قراءته لهذه الحالة الكوميدية، يسترشد أدورنو بالافتراض بأن من الصعب دائماً، إن لم يكن من المستحيل، تحديد «الرسالة» التي لا لبس فيها لعمل ثقافي «أصيل»، لكن «الرسالة الضمنية» لقطعة من الثقافة الجماهيرية ليس من الصعب على الإطلاق تمييزها. ووفقاً لأدورنو (1991)، «يعني السيناريو ضمناً»:

إذا كنت هزلياً، وطلق المحيا، وسريع البديهة، وساحراً مثلها، فلا تقلق من أن يدفع لك مرتب تجويع... بعبارة أخرى، فإن السيناريو هو أسلوب ذكي للترويج للتكيّف مع الأحوال المذلّة بتقديمها بهزلية موضوعية، وبإعطاء صورة عن شخصية تشهد وضعاً غير ملائماً باعتبارها موضوعاً للمرح المتحرّر في الظاهر من أي استياء (143–4).

هذه واحدة من طرق قراءة هذه الكوميديا التلفزيونية. ولكنها ليست الطريقة الوحيدة بأي حال. فبرتولت بريخت، صديق بنجامين المقرب (والذي يعتبره أدورنو غير ناضج) قد يعرض طريقة أخرى للقراءة، طريقة توصي بجمهور أقل سلبية. في بحث مسرحيته **«الأم كوريج وأولادها» *Mother Courage and Her Children*، يقول بريخت** (1978) «حتى لو أن كوريج لم تتعلّم شيئا آخر فإن الجمهور على الأقل يستطيع، من وجهة نظري، تعلم أشياء عن طريق ملاحظتها» (229). ويمكن إيراد النقطة نفسها ضد أدورنو **بالإشارة إلى سلوك معلمة المدرسة.**

يؤكد ليو لونثال (Leo Lowenthal, 1961) أن صناعة الثقافة، بإنتاجها ثقافة تتميز «بالمعيارية، والنمطية، والمحافظة، والكذب، والتلاعب بالبضائع الاستهلاكية «(11)، قد عملت على عدم تسييس الطبقة العاملة، محددة أفقها بالأهداف السياسية والاقتصادية التي يمكن تحقيقها ضمن الإطار القمعي والاستغلالي للمجتمع الرأسمالي. وهو يصر على أنه «عندما تُظهر الميول الثورية رأساً متردداً، فيمكن الحد منها واختصارها بتحقيق مزيّف لأحلام التعلّل بالأماني، مثل الثروة، والمغامرة، والحب الشغوف، والسلطة، والأحاسيس العاطفية بشكل عام» (المرجع نفسه). وباختصار، فإن صناعة الثقافة لا تشجع «الجماهير» على التفكير فيما وراء حدود الحاضر. وكما يدعي هيربرت ماركوز (Herbert Marcuse, 1968a) في كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد» *One Dimensional Man*:

> إن الناتج الذي لا يمكن مقاومته للترفيه وصناعة الإعلام [صناعة الثقافة] يحمل معه توجهات وعادات محددة، ردود فعل فكرية وعاطفية معينة تربط المستهلكين بشكل مبهج تقريباً بالمنتجين، ومن خلال هؤلاء، بالمجموع. وتقوم المنتجات بالتلقين والتلاعب، وهي تعزز وعياً زائفاً حصيناً ضدّ زيفه... وتصبح أسلوباً للحياة. إنها أسلوب جيد للحياة – أفضل بكثير من ذي قبل – وباعتبارها أسلوباُ جيداً للحياة، فإنها ذات تأثير قوي ضد التغيير النوعي. وهكذا ينبثق نمط من فكر وسلوك ذو بعد واحد تكون فيه الأفكار، والتطلعات، والأهداف التي تتجاوز، بمضمونها، الكون الموجود للحوار والفعل، إما مطرودة وإما خاضعة

لشروط هذا الكون (26-7).

وبعبارة أخرى، عن طريق توفير الوسائل لإشباع حاجات معينة، فإن الرأسمالية قادرة على منع تشكيل رغبات أكثر جوهرية. وهكذا فإن صناعة الثقافة تقزّم الخيال السياسي.

وكما هو الحال مع أرنولد والليفيزية، ينظر إلى الفن أو الثقافة الرفيعة باعتبارها تعمل بشكل مختلف. فهي تجسّد مُثلاً عُليا تُنكرها الرأسمالية. وعلى هذا النحو فإنها توفر نقداً ضمنياً للمجتمع الرأسمالي، بديلاً، رؤية طوباوية. وبحسب هوركهايمر (Horkheimer, 1978) فإن الثقافة «الأصلية» استولت على الوظيفة الطوبائية للدين: الحفاظ على الرغبة الإنسانية في عالم أفضل أبعد من حدود الحاضر، وهي تحمل المفتاح لفتح المنزل - السجن الذي أنشأه تطوّر الثقافة الجماهيرية عن طريق صناعة الثقافة الرأسمالية (5). ولكن عمليات صناعة الثقافة تهدد بشكل متزايد الإمكانات الراديكالية للثقافة «الأصيلة». فصناعة الثقافة تسطّح بشكل متزايد ما يتبقى:

> من العداء بين الثقافة والواقع الاجتماعي من خلال طمس العناصر المعارضة، والغريبة، والسامية في الثقافة الرفيعة بحكم أنها تشكل بعداً آخر للواقع. وهذا التخلص من الثقافة ذات البعدين لا يحدث من خلال إنكار «القيم الثقافية» ورفضها، ولكن من خلال اندماجها الكامل في النظام القائم، ومن خلال إعادة إنتاجها وعرضها على نطاق واسع (Marcuse, 1968a: 58).

ولهذا، فإن المستقبل الأفضل الذي وعدت به الثقافة «الأصيلة» لم يعد متعارضاً مع الحاضر التعيس، ويكون حافزاً لصنع المستقبل الأفضل، وتؤكد الثقافة الآن أن هذا هو المستقبل الأفضل - هنا والآن - المستقبل الأفضل الوحيد. وهي تعطي «اكتفاءً» بدلاً من الترويج «للرغبة». ويتمسك ماركوز بالأمل في أن «الصور والمواقع الأكثر تقدما»، للثقافة «الأصيلة» قد تواصل مقاومة «الاستيعاب» و«تستمر في مطاردة الوعي مع احتمال ولادتها من جديد» في غد أفضل (60). وهو يأمل أيضاً في أن من هم على هوامش المجتمع،

«المنبوذين والغرباء» (61)، البعيدين عن متناول القبضة الكاملة لصناعة الثقافة، سوف يبطلون الهزائم، ذات يوم، ويحققون الأماني، ويرغمون الرأسمالية على تحقيق وعودها في عالم ما بعد الرأسمالية. أو كما يلاحظ هوركهايمر (1978):

> قد نعلم ذات يوم أن الجماهير في أعماق قلوبها... قد عرفت الحقيقة سراً، وكفرت بالكذب، مثل المرضى بالجمود العضلي الذين يعلنون فقط في نهاية غشيتهم أن **لا شيء قد فاتهم. لهذا فقد لا يكون من الحمق تماماً الاستمرار في التحدث بلغة** لا تُفهم (17).

ولكن، كما يشير أدورنو (b1991)، فإن الثقافة الجماهيرية نظام يصعب تحديه:

> اليوم، إن أي شخص غير قادر على التحدث بالأسلوب المنصوص عليه، أي **إعادة إنتاج صيغ الثقافة الجماهيرية وقناعاتها، وأحكامها دون جهد،** كما لو أنها له هو، فإنه مهدد في وجوده بالذات، ومشكوك في كونه إما أحمق وإما مثقفاً (79).

تقوم صناعة الثقافة، في سعيها لتحقيق الأرباح والتجانس الثقافي، بحرمان الثقافة «الأصيلة» من وظيفتها النقدية، ووضعها الإنكاري - «رفضها العظيم» (Marcuse, 1968a: 63). ويقلّل التسليع (الذي يفهم أحياناً من قبل بعض النقاد على أنه تتجير) من قيم الثقافة «الأصيلة»، ويجعلها سهلة المنال بتحويلها إلى سلعة أخرى قابلة للبيع.

> المنتقدون المحافظون الجدد للنقاد اليساريين للثقافة الجماهيرية يسخرون من الاحتجاج على موسيقى باخ Bach باعتبارها موسيقى خلفية في المطبخ، وعلى بيع كتب أفلاطون Plato وهيجل Hegel، وشلي Shelley، وبودلير Baudelaire، وماركس، وفرويد في الصيدلية. وعوضاً عن ذلك فإنهم يلحوّن على الاعتراف

> بأن الكلاسيكية قد غادرت الضريح وعادت إلى الحياة ثانية، وأن الناس قد أصبحوا أكثر تعلماً. هذا صحيح، ولكن في عودتها إلى الحياة باعتبارها أعمالاً كلاسيكية، فإنها تعود إلى الحياة بمثابة شيء غير نفسها؛ فقد تم حرمانها من قوتها المعادية، ومن الاغتراب الذي كان بعد حقيقتها. فقد تغيّر القصد من هذه الأعمال ووظيفتها تغيراً جذرياً. وإن كانت قد وقفت يوماً متناقضة مع الوضع القائم، فإن هذا التناقض قد تم تسطيحه الآن (63-4).

ليس من الصعب التفكير بأمثلة على هذه العملية (سواء قرأناها، أو لم نقرأها، بنفس الطريقة، اليسارية أو المحافظة - الجديدة). في ستينيات القرن العشرين، كانت غرفة النوم والجلوس من دون ملصق لتشي غيفارا كأنها غير مفروشة. فهل كان الملصق علامة على الالتزام بالسياسة الثورية أو التزام بآخر موضة (أو هل كان مزيجاً معقداً من الاثنين)؟ يقدم بنيت مثالاً واضحاً عن إعلان مدرج في صحيفة التايمز The Times عام 1974:

> إعلان يتألف من صفحة كاملة لنسخة ملوّنة من لوحة ماتيس Matisse لوبون Le Pont (الجسر المعلق) يظهر تحتها التعليق التفسيري «الأعمال حياتنا، ولكن حياتنا ليست كلها أعمالاً». متناقض إلى حد كبير، ما كان معارضاً ظاهرياً للحياة الاقتصادية وأصبح جزءاً منها، وما كان منفصلاً أصبح مستوعباً حيث إن أي بعد نقدي كان يمكن عزوه إلى لوحة ماتيس تم حجبه بوظيفتها الجديدة غير المطلوبة باعتبارها دعاية لسلع الرأسمالية المالية (45).

ربما نفكر أيضاً بالطرق التي تم فيها استخدام الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية لبيع أي شيء من الخبز وحتى السيارات باهظة الثمن (انظر الجدول رقم 4,1 للاطلاع على أمثلة). فهل يمكن، على سبيل المثال، أن تسمع الحركة الثانية من سيمفونية العالم الجديد

لدفوراك Dvorák، دون استحضار صورة خبز هوفيز Hovis[1]؟

إن هذا لا يعني أن ماركوز أو الأعضاء الآخرين في مدرسة فرانكفورت يعترضون على جعل الثقافة ديمقراطية، ولكن فقط أنهم يعتقدون أن استيعاب صناعة الثقافة غير ناضج تاريخياً؛ فهو يؤسس للمساواة الثقافية في حين انه يحتفظ بالسيطرة» (Marcuse, 1968a: 64) وباختصار، فإن جعل الثقافة ديمقراطية ينتج عنه حجب المطالبة بالديمقراطية الكاملة؛ إنها تعمل على استقرار النظام الاجتماعي السائد.

ويحسب مدرسة فرانكفورت، فإن العمل وأوقات الفراغ في ظل الرأسمالية يشكلان علاقة ملزمة: إن تأثيرات صناعة الثقافة مضمونة بطبيعة العمل؛ فعملية العمل تؤمن تأثيرات صناعة الثقافة. ولهذا فإن وظيفة صناعة الثقافة، في نهاية المطاف، هي تنظيم وقت الفراغ بنفس الطريقة التي نظّم التصنيع فيها وقت العمل. والعمل في ظل الرأسمالية يكبح الحواس، وتستأنف صناعة الثقافة العملية: «الهروب من الكدح اليومي الذي تعد به صناعة الثقافة كلها وهو الفردوس... الهروب من الكدح القديم... مصمم مسبقاً للعودة ثانية إلى نقطة البداية. وتشجع المتعة على الخضوع الذي يجب عليها أن تساعد في نسيانه» (Adorno and Horkheimer, 1979: 142). وباختصار، العمل يؤدي إلى الثقافة الجماهيرية، وتؤدي الثقافة الجماهيرية ثانية إلى العمل. وبالمثل، الفنون أو الثقافة «الأصيلة» المتداولة من قبل صناعة الثقافة تعمل بنفس الطريقة. والثقافة «الأصيلة» التي تعمل خارج حدود صناعة الثقافة هي الوحيدة التي تستطيع أن تأمل بالخروج من الدائرة.

لجعل هذه النقاط العامة ملموسة أكثر، فإننا سنتفحص الآن مثالاً محدداً من مقاربة مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية – مقالة أدورنو (2009) «عن الموسيقى الشعبية On popular music». وهو يقدم في المقالة ثلاثة ادعاءات محددة حول الموسيقى الشعبية. أولاً، يطالب بأن تكون «معيارية». والمعيارية كما يوضح أدورنو «تمتد من المزايا الأكثر عمومية إلى أكثرها تحديداً»(64)، فما إن ينجح نمط موسيقى أو كلمات غنائية حتى يصبح عرضة للاستغلال بالاستنفاد التجاري، بالغاً الذروة في «بلورة المعايير» (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن التفاصيل من أغنية شعبية يمكن استبدالها بتفاصيل من

(1) ماركة خبز مشهورة ابتدأ انتاجه عام 1886 وأصبح ماركة مسجلة عام 1890 (المترجمان).

أخرى. وخلافا للبنيان العضوي» للموسيقى الجادة، حيث يُعبّر كل تفصيل عن الكل، فإن الموسيقى الشعبية ميكانيكية، بمعنى أن تفصيلاً معيناً يمكن نقله من أغنية إلى أخرى دون أي تأثير حقيقي على البنيان ككل. ومن أجل إخفاء المعيارية، فإن صناعة الموسيقى معنية بما يسميه أدورنو **«الافتراد الزائف (p 67) pseudo-individualization: إن إخضاع الأغاني الناجحة للمعايير يحافظ على السيطرة على زبائنها بالاستماع إليها كما كانت». أما الافتراد الزائف فهو من جهته يحافظ السيطرة عليهم بجعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه استُمع إليه من أجلهم، أو أنه «مسبق الاستيعاب»(69)**

الجدول رقم 1,4: حرمان الثقافة «الأصيلة» من وظيفتها الهامة[1]

استخدام الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية في الإعلانات

Bach: Suite No. 3 in D- Hamlet Cigars Bach: Sleepers Awake!- Lloyds Bank	Offenbach: Tales of Hoffmann- Bailey's Irish Cream
Bach: Harpsichord Concerto in F minor- NASDAQ	Offenbach: Orpheus in the Underworld- Bio Speed Weed
Beethoven: Symphony No. 6 in F- Blueband Margarine	Orff: Carmina Burana- Old Spice/Carting Blacl Label/Fiat Marea
Beethoven: FUr Elise- Heinz Spaghetti/ Uncle Ben's rice	Pachelbel: Canon in D- Thresher Wines
Bellini: Norma- Ford Mondeo	Prokofiev: Peter and the Wolf- Vauxhall Astra
Boccherini: Minuet- Save and Prosper Building Society	Prokofiev: Romeo and luliet- Chanel L›Egoiste
Britten: Simple Symphony Opus 4- Royal Bank of Scotland	Puccini: Madama Butterfly- Twinings teal Del Monte orange juice
Debussy: Suite bergamasque- Boursin Cheese	Puccini: Gianni Schicchi- Phillips DCC
Delibes: Lakrne- British Airways/Basmati Rice/ Ryvita/IBM Computers/Kleenex tissues	Puccini: La Boherne- Sony Walkman
Delibes: Coppelia- lus-Rot	Puccini: Tosca- FreeServe

(1) أبقينا أسماء أعمال الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية بلغتها الأصلية إذ لا فائدة من ترجمتها (المترجمان).

Ravel: Bolero – Ryvita	Dukas: The Sorcerer›s Apprentice- Fiesta Towels/Sun Liquid/Royal Bank of Scotland/ Philips/DCC
Rimsky-Korsakov: Tsar Saltan- Black and Decker	Dvořak: New World Symphony- Hovis Bread
Rossini: The Barber of Seville- Ragu Pasta Sauce/Fiat Strada/Braun cordless shavers	Faure: Requiem Opus 48- Lurpak Butter
Saint-Saens: Carnival of the Animals- Tesco	Gluck: Orfeo ed Euridice- Comfort Fabric Softener
Satie: Gvmnopedie No. 3- Bourneville Chocolate/Strepsils lozenges	**Grieg: Peer Gynt- Nescafe/AEG/Alton** Towers
Schumann: Scenes from Childhood- Chocolate Break	Handel: Serse- Rover
Smetana: Ma Vlast- Peugeot 605	Handel: Solomon- Woolworths
J Strauss: Morning Papers Waltz – TSB	Hoist: The Planet Suite- Dulux Weathershield
Tchaikovsky: The Nutcracker Suite- Reactolite sunglasses/Cad bury›s Fruit and Nut/Hellmann›s Mayonnaise	Khachaturian: Spartacus- Nescafe
Verdi: Aida- Diet Pepsi/Michelob/Egypt	Mascagni: Cavalleria rusticana- Kleenex tissues/Stella Artois/Baci Chocolates
Verdi: 1\ Trovatore- Ragu Pasta Sauce	Mozart: Piano Concerto No. 21- Aer Lingus
Verdi: La Forza del Destino- Stella Artois	Mozart: The Marriage of Figaro- Citroen ZX
Verdi: Nabucco- British Airways	Mozart: Cosl fan tutte- Mercedes Benz
Verdi: Rigoletto- Ragu Pasta Sauce/Little Caesar›s Pizza	Mozart: Horn Concerto No. 4- Vauxhall Carlton
Vivaldi: The Four Seasons- Chanel 19 perfume/Kingsmill Bread/Citroen BX/Braun	Mussorgsky: Night on a Bare Mountain- Maxell Tapes

---

الادّعاء الثاني لأدورنو هو أن الموسيقى الشعبية تشجّع الاستماع السلبي. وكما لاحظنا مسبقاً، فإن العمل في ظل الرأسمالية مملّ ولهذا فهو يروّع للبحث عن مهرب، ولكن لأنه يبعث على الملل أيضاً، فإنه يترك القليل من الطاقة لهروب حقيقي – الطلب على الثقافة «الأصيلة». وبدلاً من ذلك يتم البحث عن ملجأ في أشكال مثل الموسيقى الشعبية –

التي يكون استهلاكها دائماً سلبياً، ومُكَرَراً إلى ما لا نهاية، ما يؤكّد على «العالم كما هو». وفي حين أن الموسيقى «الجادة» (بيتهوفن، على سبيل المثال) تلعب دوراً في متعة التخيل، نتيجة الانخراط في «العالم كما يمكن أن يكون»، فإن الموسيقى الشعبية هي «المتلازم غير المنتج» (70) للحياة في المكتب أو على أرض المصنع. ويقود «الإجهاد والضجر» في العمل الرجال والنساء إلى «تفادي بذل الجهد» في وقت فراغهم. ويجعل أدورنو كل هذا يبدو كأنه طقوس لا أمل فيها لمدمن على الهيروين (كما هو مأخوذ من الأدب البوليسي الذي يمقته كثيراً). ولأنهم محرومون من «الجديد» في أوقات عملهم، ومنهكون إلى درجة ألا يبحثوا عنه في أوقات فراغهم، «فإنهم يتوقون لمنبّه»- الموسيقى الشعبية تشبع توقهم:

> يُقَابَل تَحْفيزها هذا بعدم القدرة على إناطة جهد متطابق دوماً. وهذا يعني الضجر مرة أخرى. إنها دائرة تجعل الهروب مستحيلاً. وتسبب استحالة الهروبِ الموقفَ المنتشر على نطاق واسع وهو عدم الانتباه إلى الموسيقى الشعبية. ولحظة الإدراك هي الإحساس دون جهد. والانتباه المفاجئ المرتبط بهذه اللحظة يحرق نفسه على الفور ويهبط بالمستمع إلى عالم من الغفلة والإلهاء (71).

وتعمل الموسيقى الشعبية في نوع من الجدلية الضبابية: استهلاكها يتطلب عدم الانتباه والإلهاء، في حين أن استهلاكها ينتج عدم انتباه المستهلك وإلهائه.

النقطة الثالثة التي يثيرها أدورنو هي الادِّعاء بأن الموسيقى الشعبية تعمل بمثابة «رابط اجتماعي» (72). «فوظيفتها النفسية الاجتماعية» هي أن تحقق في مستهلكي الموسيقى الشعبية «تكيفاً سيكولوجياً» مع متطلبات بنيان القوة السائدة (المرجع نفسه). وهذا «التكيف» يظهر نفسه بقوة في «نمطين رئيسين نفسيين اجتماعيين من السلوك الجماهيري... النمط المطيع «الإيقاعي» والنمط «العاطفي» (المرجع نفسه). النمط الأول يرقص لاهياً على إيقاع استغلال الشخص وقمعه. ويتخبط النمط الثاني في بؤس عاطفي، غافل عن الأحوال الحقيقية للوجود.

ويمكن إبداء عدد من الملاحظات على تحليل أدورنو. أولاً، علينا أن نقرّ أنه يكتب في

عام 1941. وقد تغيرت الموسيقى الشعبية كثيراً منذ ذلك الوقت. لكن بعد قول ذلك، فإن أدورنو لم يفكر مطلقاً في تغيير تحليله بعد التغيرات التي حدثت في الموسيقى الشعبية حتى وفاته في عام 1969. هل الموسيقى الشعبية وحدة متراصة ومتناغمة كلياً كما يريدنا أن نعتقد؟ فمثلاً، هل يفسّر الافتراد الزائف حقيقة ظهور موسيقى الروك آند رول في عام 1956. وظهور البيتلز Beatles في عام 1962، والموسيقى الثقافة المضادة في عام 1965؟ وهل هي تفسر موسيقى البانك punk rock والروك ضد العنصرية Rock Against Racism في سبعينيات القرن العشرين، وموسيقى أسيد هاوس acid house وبوب اللامبالاة indie في الثمانينيات، والريـف rave والهيب هوب hip hop في التسعينيات؟ وعلاوة على ذلك: هل استهلاك الموسيقى الشعبية سلبي كما يدعي أدورنو؟ يقدم سيمون فريث (Simon Frith, 1983) أرقام مبيعات تبين غير ذلك: «على الرغم من صعوبات العمليات الحسابية... فإن معظم المعلقين على الأعمال يتفقون على أن حوالي 10 بالمئة من جميع إصدارات الأسطوانات (القليل منها لأغنية واحدة، والكثير للأسطوانات الطويلة) تكسب المال» (147). كما أن حوالي 10 بالمئة أخرى فقط تغطي تكاليفها (المرجع نفسه). وهذا يعني ان حوالي 80 بالمئة من الأسطوانات تخسر المال في الواقع. وعلاوة على ذلك، قام بول هيرش Paul Hirsch بحساب أن حوالي 60 بالمئة من أسطوانات الأغنية الواحدة التي تصدر لا يتم سماعها من قبل أحد (نقلاً عن (Frith, 1983: 147)، وهذا لا يوحي أن أعمال صناعة الثقافة القوية جداً قادرة على السيطرة على المستهلكين بسهولة. لكنه يبدو أكثر كأن صناعة الثقافة تحاول بصعوبة بيع جميع الأسطوانات إلى جمهور قادر على النقد والتمييز. وهذه الأرقام تعني بالتأكيد أن الاستهلاك أكثر نشاطاً مما توحي به حجج أدورنو. ويقود الاستخدام دون الثقافي للموسيقى بوضوح مثل هذا التمييز الفاعل، ولكنه ليس المثال الوحيد بأي حال من الأحوال. وأخيراً، هل تعمل الموسيقى الشعبية حقاً بمثابة رابط اجتماعي؟ ويبدو أن الثقافات الفرعية أو ثقافات تذوق الموسيقى، على سبيل المثال، تستهلك الموسيقى الشعبية بطريقة لا تختلف كثيراً عن النمط المثالي لاستهلاك «الموسيقى الجادة» الذي يقدمه أدورنو. يرى رتشارد داير (Richard Dyer, 1990) أن الحال كذلك بالتأكيد فيما يتعلق باستهلاك المثليين جنسياً للديسكو. وهو يكتشف في الديسكو رومانسية تبْقي على قيد الحياة طريقة

وجود في صراع دائم مع السلوك الدنيوي واليومي. وكما يوضح، «الرومانسية تؤكد أن حدود العمل والألفة ليست هي حدود التجربة» (417).

إن التحليل المقدم من غالبية مدرسة فرانكفورت يعمل في سلسلة من المعارضات **الثنائية التي بقيت في مكانها نتيجة الاختلاف الجوهري المفترض بين الثقافة والثقافة** الجماهيرية (الجدول 4,2).

تبدي مقالة والتر بنجامين (Walter Benjamin, 1973) «عمل الفن في عصر إعادة **الإنتاج الميكانيكي The work of art in the age of mechanical reproduction» تفاؤلاً** أكبر بشأن إمكانية التحول الثوري للرأسمالية. فهو يدعي أن الرأسمالية «في نهاية الأمر... ستخلق أحوالاً تجعل من الممكن القضاء على الرأسمالية نفسها» (219). ويؤمن بنجامين بأن التغييرات في إعادة الإنتاج التكنولوجي للثقافة تُغير وظيفة الثقافة في المجتمع: تستطيع تقنية إعادة الإنتاج وضع نسخة عن الأصلي في أوضاع تبعد عن متناول الأصلي نفسه» (222). وهكذا فإن إعادة الإنتاج تتحدى ما يدعوه بنجامين «هالة» النصوص والممارسات.

الجدول رقم 2,4: «الثقافة» و«الثقافة الجماهيرية» طبقاً لمدرسة فرانكفورت

الثقافة	الثقافة الجماهيرية
حقيقية	زائفة
أوروبية	أمريكية
متعددة الأبعاد	أحادية البعد
استهلاك فاعل	استهلاك سلبي
إبداع فردي	إنتاج جماهيري
خيال	إلهاء
إبطال	ترابط اجتماعي

يستطيع المرء التعميم بالقول إن أسلوب إعادة الإنتاج يفصل المادة المعاد إنتاجها عن التقاليد. وبصنع العديد من الإنتاجات المعادة يحل العديد من النسخ محل

الوجود الفريد من نوعه. وبالسماح للإنتاج المعاد بالوصول إلى المشاهد أو المستمع في وضعه الشخصي المعين، فإنه يعيد تفعيل المادة التي أعيد إنتاجها. وتقود هاتان العمليتان إلى تفتيت هائل للتقاليد... ووكيلهما الأكثر قوة هو الفيلم. ولا يمكن تصوّر أهميته الاجتماعية، لا سيما في شكله الأكثر إيجابية، دون جانبه المحطمّ، التنفيسي، أي تصفية القيم التقليدية للتراث الثقافي (223).

إن «هالة» النص أو الممارسة هي إحساسها «بالأصالة»، و«السلطة»، و«الاستقلالية»، و«البعد». وانحلال الهالة يفصل النص أو الممارسة عن سلطة التقاليد وطقوسها. وذلك يجعلها عرضة لمجموعة من إعادة التفسير، ويحررها كي تستخدم في سياقات أخرى، ولأغراض أخرى. ولأنها لم تعد جزءاً مضمناً في التقاليد، فإن الأهمية تصبح الآن مفتوحة على «النزاع، ويصبح المعنى مسألة استهلاك، حدثاً نشطا (سياسياً)، وليس حدثاً سلبياً (نفسانياً بالنسبة لأدورنو). وإعادة الإنتاج التكنولوجي تغيّر الإنتاج: «إلى درجة كبيرة أكثر مما مضى، يصبح العمل الفني المعاد إنتاجه هو العمل الفني المصمم لإمكانية إعادة الإنتاج» (226). ويتغيّر الاستهلاك أيضاً: من موقعه في الطقوس الدينية إلى موقعه في طقوس الجمالية، ويصبح الاستهلاك الآن مستنداً إلى ممارسات السياسة. ربما تصبح الثقافة ثقافة جماهيرية، ولكن الاستهلاك لم يصبح استهلاكاً جماهيرياً:

> إعادة الإنتاج الميكانيكي للفن تغيّر رد فعل الجماهير نحو الفن. والموقف الرجعي نحو رسومات بيكاسو Picasso يتغيّر إلى رد فعل تقدمي نحو أفلام شابلن. ويتميز رد فعل التقدمي بالانصهار المباشر والحميمي للاستمتاع البصري والعاطفي مع توجهات الخبير (236).

لقد تحوّلت مسائل المعنى والاستهلاك من التأمل السلبي إلى النضال السياسي الإيجابي. إن احتفاء بنجامين بالإمكانات الإيجابية «لإعادة الإنتاج الميكانيكي»، ووجهة نظره في أنها تبدأ عملية انتقال من ثقافة «ذات هالة» إلى ثقافة «ديمقراطية» لا يعود المعنى

فيها يبدو فريداً من نوعه، بل منفتحاً على الاستفسار، وعلى الاستخدام والتنقل، كان له تأثير كبير (ولو غير معترف به في الغالب) على النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وتصف سوزان ويليس (Susan Willis, 1991) مقالة بنجامين هكذا: «قد تكون هذه إلى حد كبير المقالة المنفردة الأكثر أهمية في تطور النقد الماركسي للثقافة الشعبية»(10). وفي حين يضع أدورنو المعنى في نمط الإنتاج (كيفية إنتاج النص الثقافي تحدد استهلاكه وأهميته)، فإن بنجامين يومئ إلى أن المعنى ينتج في لحظة الاستهلاك؛ والأهمية تتقرر بعملية الاستهلاك، دون اعتبار لنمط الإنتاج. وكما يوضح فريث، فإن «الجدال»[11] بين أدورنو وبنجامين - بين التعليل النفسي - الاجتماعي للاستهلاك مقروناً بإصرار على القوة المقررة للإنتاج، مقابل محاولة إثبات أن الإنتاج هو مسألة سياسية - لا تزال تناقش في الروايات المعاصرة للموسيقى الشعبية: «من أدورنو انبثقت تحليلات اقتصاديات الترفيه... والتأثيرات الأيديولوجية لصنع الموسيقى التجارية... وانبثقت من بنجامين نظريات الثقافة الفرعية، وتوصيفات الصراع... لجعل معانيها الخاصة في أعمالها الاستهلاكية» (57).

على الرغم من الحنكة الماركسية والنية السياسية المثيرة للإعجاب، فإن مقاربة مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية (باستثناء بنجامين) يمكن أن تناسب من بعض النواحي تقاليد «الثقافة والحضارة» التي بحثناها في الفصل الثاني. ومثل الرؤية التي طورها أرنولد، والليفيزية وبعض منظري الثقافة الجماهيرية الأمريكيين، فإن رؤية مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية هي جوهرياً خطاب من الأعلى عن ثقافة الآخرين (خطاب عن «نحن» و«هم»). وتنتقد مدرسة فرانكفورت بشدة النقّاد الثقافيين المحافظين الذين يتحسرون على التخلّص من ثقافة مستقلة «نقية» من أجل الثقافة، أو التهديد بالتخلص منها. فأدورنو، كما يوضح جي. إم. برنشتاين (J. M. Bernstein, 1978) «يعتبر دفاع المحافظين عن الثقافة الرفيعة بأنه يعكس التعامل مع الثقافة كموضع متميّز غير القابل للانعكاس يحمي الوضع الاقتصادي القائم» (15). ومع ذلك، يبقى الحال ان هناك بعض أوجه الشبه بين محور تركيز تقاليد «الثقافة والحضارة»، ومحور تركيز مدرسة فرانكفورت. فهما تُدينان نفس الأشياء، ولكن لأسباب مختلفة. فتقاليد «الثقافة والحضارة» تهاجم الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية والسلطة الاجتماعية، وتهاجم مدرسة فرانكفورت

الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية وتنزع الصفة السياسية عن الطبقة العاملة، وبالتالي تحافظ على القبضة الحديدية للسلطة الاجتماعية: «الطاعة على إيقاع النظام الحديدي... السلطة المطلقة للرأسمالية» (Adorno and Horkheimer, 1979: 120، التشديد من عندنا). ومن الصعب تصور إمكانية وكالة سياسية في حالة من السلطة المطلقة.

التوسيرية

كان لأفكار لويس التوسير Louis Althusser تأثير هائل على النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وكما لاحظ هول (Hall, 1987) فإن «تدخلات ألتوسير وتطورها اللاحق مكوّن هائل في مجال الدراسات الثقافية» (21). وأكثر مساهمات ألتوسير أهمية في هذا المجال محاولاته المختلفة لتنظير مفهوم الأيديولوجية. ولهذا فإننا سنقصر بحثنا على هذه الناحية من أعماله.

يبدأ ألتوسير برفض التفسير الميكانيكي لصيغة القاعدة / البنية الفوقية، مصراً بدلاً من ذلك على مفهوم التكوين الاجتماعي. ووفقاً لألتوسير (1969)، يتألف التكوين الاجتماعي من ثلاث ممارسات: الاقتصادية، والسياسية، والفكرية. والعلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية ليست مسألة تعبير، أي أن البنية الفوقية تعبير عن القاعدة أو انعكاس سلبي لها، بل ينظر إلى البنية الفوقية باعتبارها ضرورة لوجود القاعدة. ويفتح هذا النموذج المجال للاستقلالية النسبية للبنية الفوقية. ويبقى التحديد، ولكنه تحديد في «آخر لحظة». وهذا يعمل ضمن ما يدعوه «البنية المسيطرة»؛ بمعنى، أنه رغم أن الاقتصادي هو دائماً «المحدّد»، فإن هذا لا يعني أنه في ظرف تاريخي معين سيبقى مسيطراً. على سبيل المثال، في إطار الاقطاع، كان السياسي هو المستوى المسيطر. ومع ذلك، فإن الممارسة المسيطرة في تشكيل اجتماعي معين ستعتمد على شكل محدد من الإنتاج الاقتصادي. وما يعنيه بهذا هو أن التناقضات الاقتصادية للرأسمالية لا تأخذ أبداً شكلاً نقياً: «إن الساعة الوحيدة للحظة الأخيرة لا تأتي أبداً» (113). والاقتصادي هو المحدّد في اللحظة الأخيرة، ليس لأن اللحظات الأخرى ظواهر مصاحبة لها، ولكن لأنها تحدّد أي الممارسات هي

المسيطرة. يقدم ماركس (Marx, 1976c) في المجلد الأول من «رأس المال» *Capital* نقطة مماثلة رداً على الانتقادات المشيرة إلى حدود قطعية للأهداف النقدية للتحليل الماركسي:

> [الماركسية، كما يقول نقادها] صحيحة تماماً لعصرنا، حيث الاهتمامات المادية هي الراجحة، ولكن ليس بالنسبة للعصور الوسطى، المهيمن عليها بالكاثوليكية، ولا بالنسبة لأثينا وروما، المسيطر عليها بالسياسة... ثمة أمر واحد واضح: العصور الوسطى لم تستطع العيش على الكاثوليكية، ولم يستطع العالم القديم العيش على السياسة. وعلى العكس، فإن الأسلوب الذي اكتسبوا فيه معاشهم هو الذي يوضح لماذا أدّت السياسة في إحدى الحالتين، والكاثوليكية في الحالة الأخرى الدور الرئيسي... ثم إن هناك دون كشوت Don Quixote، الذي دفع منذ زمن بعيد جزاء تخيله الخاطئ بأن مغامرات الفرسان تتوافق مع جميع الأشكال الاقتصادية للمجتمع» (176).

يقدم ألتوسير ثلاثة تعريفات للأيديولوجية، أثبت تعريفان منها أنهما نافعان بصورة خاصة لدارسي الثقافة الشعبية. التعريف الأول، وهو يتداخل في بعض النواحي مع الثاني، هو القول بأن الأيديولوجية – «نظام (له منطقه الخاص وصرامته) للتمثيلات (الصور، أو الأساطير، أو الأفكار، أو المفاهيم)» (1969: 31)- هي «ممارسة» يعيش من خلالها الرجال والنساء علاقاتهم بالأحوال الواقعية للوجود. «وبالممارسة... أنا أعني أي عملية تحول مادة خام معينة حاسمة إلى منتج محدّد، التحول متأثر بعمل إنساني محدّد، باستخدام وسائل محدّدة (للإنتاج)» (1966). ولهذا في حين أن الاقتصادي، النمط المحدّد تاريخياً للإنتاج، يحول مواد خاماً معينة إلى منتجات باستخدام وسائل معينة للإنتاج، تتضمّن علاقات محدّدة للإنتاج، كذلك فإن الممارسة الأيديولوجية تشكل العلاقات المعاشة للفرد في التحوّل الاجتماعي. وبهذه الطريقة، فإن الأيديولوجية تبدد التناقضات في التجربة المعاشة. وهي تحقق ذلك بإعطاء حلول زائفة، ولكنها، حلول لمشكلات حقيقية. وهذه ليست عملية «واعية»؛ فالأيديولوجية «غير واعية إلى حد كبير» (233) في نمط عملياتها.

> لا يعبر الناس في الأيديولوجية... عن العلاقة بينهم وبين أحوال وجودهم، ولكن عن الطريقة التي يعيشون فيها العلاقة بينهم وبين أحوال وجودهم: وهذا يفترض مسبقاً علاقة حقيقية وعلاقة تخيلية «معاشة». والأيديولوجية... تعبير عن العلاقة بين الرجال و«عالمهم»، أي وحدة (مفرطة التحديد) للعلاقة الحقيقية والعلاقة التخيلية بينهم وبين الأحوال الحقيقية للوجود (233–4).

العلاقة حقيقية وتخيلية معاً، بمعنى أن الأيديولوجية هي الطريقة التي نعيش فيها علاقاتنا بالأحوال الحقيقية للوجود على مستوى التمثيلات (الأساطير، المفاهيم، الأفكار، الصور، المحاورات): هناك الأحوال الحقيقية وهناك الطرق التي نمثل فيها هذه الأحوال لأنفسنا وللآخرين. وهذا ينطبق على كل من الطبقات المهيمنة والتابعة؛ بالأيديولوجية لا تقنع فقط المجموعات المقموعة بأن كل شيء حسن في العالم، ولكنها تقنع أيضاً المجموعات الحاكمة بأن الاستغلال والقهر أمور مختلفة تماماً في الواقع، أعمال عامة الضرورة. الخطاب «العلمي» (ماركسية ألتوسير) فقط يستطيع أن يرى من خلال الأيديولوجية الأحوال الحقيقية للوجود.

ولأن الأيديولوجية بالنسبة لأتوسير هي نظام مغلق، فإنها تستطيع فقط أن تحدد لنفسها مشكلات بقدر ما تستطيع الإجابة عنها؛ أي أن تبقى داخل حدودها (عالم خرافي دون تناقضات)، ويجب عليها أن تبقى صامتة تجاه الأسئلة التي تهدّد بأخذها إلى ما وراء هذه الحدود. وقد قادت هذه الصيغة ألتوسير إلى مفهوم «الإشكالية». استخدم هذا المفهوم لأول مرة في شرح «الانفصال المعرفي (الإبستيمولوجي)، الذي يدعي أنه حدث في أعمال ماركس عام 1845. وإشكالية ماركس «النظام المرجعي الموضوعي الداخلي... نظام الأسئلة التي تقود الإجابات المعطاة» (67)، لا يحدّد فقط الأسئلة والإجابات القادر على إبرازها، بل أيضاً غياب المشكلات والمفاهيم في أعماله.

وبحسب ألتوسير فإن الإشكالية تتكون من الافتراضات، والدوافع، والأفكار الضمنية، إلخ التي منها يصنع نص (ولنقل، إعلان). وبهذه الطريقة، يمكن القول إن النص يتكوّن مما هو غائب (ما لم يُقَلْ) بقدر بما هو حاضر (ما قيل). ويرى ألتوسير أنه إذا

أردنا أن نفهم تماماً معنى نص ما، فإن علينا أن نكون واعين، ليس فقط لما يوجد في النص، ولكن أيضاً للافتراضات التي تكّونه (والتي قد لا تظهر في النص نفسه في أي صورة مباشرة ولكنها توجد فقط في إشكالية النص). من الطرق التي تكشف فيها افتراضاً إشكالية النص الطريقة التي يبدو فيها أن النص يجيب عن الأسئلة التي لم يطرحها بصورة رسمية. وقد قيل إن مثل هذه الأسئلة قد طرحت في إشكالية النص. ومهمة الممارسة الألتوسيرية النقدية هي تحطيم النص أو تفكيكه للكشف عن الإشكالية. وفعل ذلك هو القيام بما يدعوه ألتوسير «القراءة الدلالية».

في «قراءة» كتاب «رأس المال» يميز ألتوسير أسلوب ماركس في قراءة أعمال آدم سميث Smith Adam باعتباره «قراءة دلالية» من حيث:

> أنه يفشي أسرار حدث غير مفشية في النص الذي يقرؤه وينسبها في نفس الحركة إلى نص آخر، الحاضر ضروري بقدر ضرورة الغائب في (النص) الأول. ومثل قراءة ماركس الأولى، تفترض قراءته الثانية مسبقاً وجود نصين، وقياس الأول مقابل الثاني. ولكن ما يميز هذه القراءة الجديدة عن الأولى هي حقيقة أن النص الثاني في القراءة الجديدة يتضح بهفوات النص الأول (Althusser and Balibar, 1979: 67).

استطاع ماركس بالقراءة الدلالية لآدم سميث أن يصوغ لأجل التحليل «الإشكالية المرئية مبدئياً في كتاباته مقابل الإشكالية الخفية (غير المرئية) الواردة في العبارة المتناقضة ظاهرياً للإجابة التي لا صلة لها بأي سؤال تم طرحه» (28). ويقول ماركس نفسه (1951) ذلك عن سميث، «تناقضات آدم سميث لها أهميتها لأنها تحتوي مشكلات لم يقم بحلها، ولكنه كشفها بمناقضته لنفسه» (146).

لذا، فإن قراءة النص دلالياً، تعني القيام بقراءة مزدوجة: قراءة النص المعلن عنه أولاً، ثم، ومن خلال الهفوات، والتحريفات، والصمت، والغيابات («دلالات») مشكلة تناضل من أجل أن تُطرح) في النص المعلن لإنتاج النص الكامن وقراءته. فمثلاً، قراءة

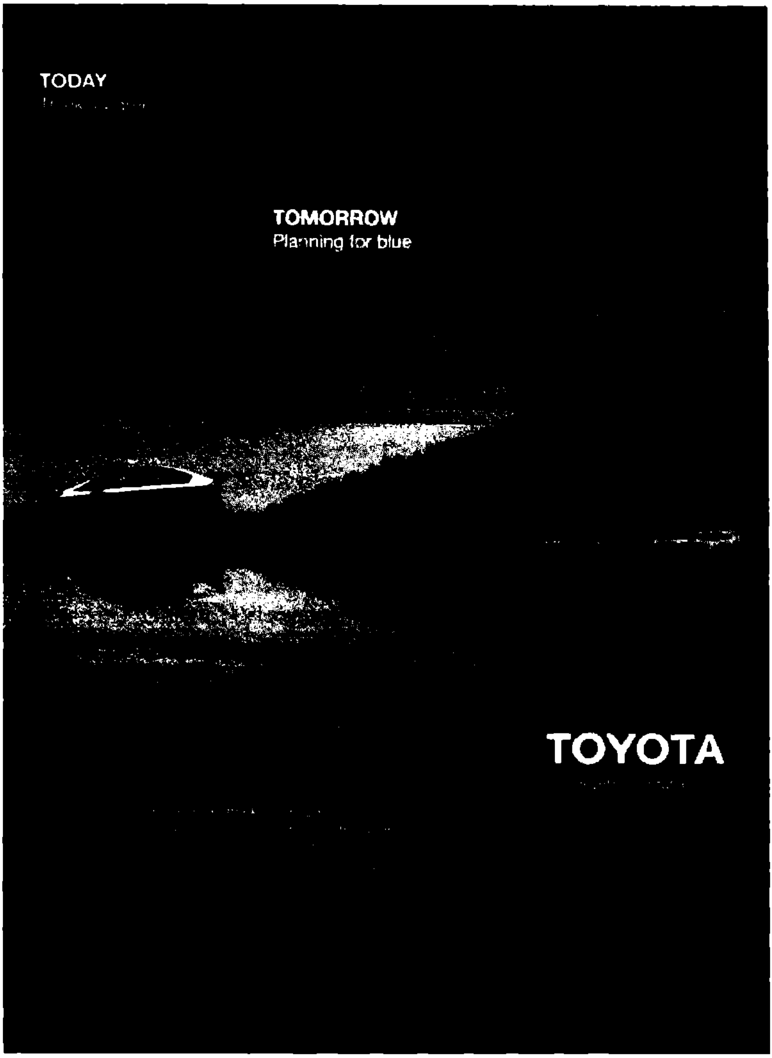
دلالات فيلم «سائق التكسي[1] *Taxi Driver* قد تكشف عن «إشكالية عرضت فيها أجوبة عن أسئلة بالكاد تستطيع أن تسميها: «كيف يعود المحارب القديم إلى وطنه أمريكا بعد الويلات الاستعمارية في فيتنام؟ وفي قلب إشكالية الفيلم أسئلة تتعلق بمشكلات تاريخية حقيقية، رغم أنها قد حوّلت إلى سعي خيالي وحلول دموية. القراءة الدلالية لفيلم «سائق التكسي»، قراءة للأعراض بحثاً عن دليل لمرض خفي، قد يبنى من تناقضات الفيلم، ومن تهرباته، وسكوته، وعنفه الذي لا يمكن تفسيره، ونهايته كالقصص الخرافية، الموضوع المركزي والبنيوي الغائب - حرب أمريكا في فيتنام.

يمكن رؤية مثال آخر في عدد الإعلانات الحديثة للسيارات التي تضع العربات معزولة في الطبيعة (على سبيل المثال، انظر الصورتين 4,1 و2,4). بإمكاننا أن نجادل بأن هذا النمط من الإعلان، هو استجابة لمجموع الدعاية السلبية المتزايدة التي اجتذبها أصحاب السيارات (خاصة من حيث التلويث وازدحام الطرق). ولتفادي أن يكون لمثل هذه الدعاية تأثير معاكس على مبيعات السيارات يجب التصدي لهذه الانتقادات. ومواجهتها بصورة مباشرة قد يعني دائماً المخاطرة بالسماح للانتقادات بأن تقع بين

(1) فيلم أنتج عام 1976 من بطولة ربورت دونيرو وجودي فورستي وسيبيل شيرد وإخراج مارتن سكورسيسي. وتدور قصة الفيلم حول سائق التاكسي الذي يريد تنقية بلاده من الفساد الذي انتشر فيها. (المترجمان)



الإعلان بمثابة مثال على «الإشكالية».



الإعلان بمثابة مثال على «الإشكالية».

السيارات المعلن عنها وبين أي مشترٍ محتمل. ولهذا، فإن عرض السيارات في الطبيعة (غير الملوثة) والفضاء (غير المزدحم) يواجه الادِّعاءات دون المخاطرة بإعطائها رؤية خطيرة وغير ضرورية. وبهذه الطريقة، تتم الإجابة عن الانتقادات دون أن تكون الأسئلة نفسها قد طُرحت بطريقة رسمية. ولهذا فإن التأكيد على الطبيعة والفضاء هو ردّ على السؤالين التؤامين (اللذين لا يطرحان في الإعلان نفسه ولكنهما موجودان في الافتراضات التي تنظم الإعلان – في «إشكالية» النص): هل شراء سيارة يزيد التلوث وازدحام الطرق؟

والجواب المعطى، دون توجيه السؤال، هو أن هذه السيارة، وكأنه بسحر ساحر، لا تلوّث ولا تساهم في ازدحام الطرق.

لا شك في أن كتاب بيير ماكيري (Pierre Macherey 1978) «نظرية الإنتاج الأدبي» *A Theory of Literary Production* أكثر المحاولات المثابرة لتطبيق أسلوب القراءة الدلالية الألتوسيرية على النصوص الثقافية. ورغم أن تركيز ماكيري الرئيسي، كما يوحي عنوان الكتاب، هو على الإنتاج الأدبي، فإن النهج المطوّر في الكتاب هو ذو فائدة عظيمة لدارسي الثقافة الشعبية.

في بلورة أسلوب ألتوسير في القراءة الدلالية، فإنه يرفض ما يسميه «المغالطة التفسيرية»: وجهة النظر بأن للنص معنى واحداً من واجب النقد إظهاره. وبالنسبة إليه فإن النص ليس أحجية تخفي المعنى، إنه بناء متعدّد المعاني. و«تفسير» النص هو إدراك ذلك. وللقيام بذلك يجب الابتعاد عن فكرة أن النص وحدة متناغمة، متصاعدة إلى الأمام من لحظة قصدية طاغية. بالمقابل، فإنه يقول إن النصوص الأدبية «منحرفة عن المركز»: غير مكتملة بذاتها. وقول ذلك لا يعني أن هناك حاجة إلى إضافة شيء لجعله كاملا. ومقصده أن جميع النصوص الأدبية «منحرفة عن المركز» (غير مركزة على قصد تأليفي) بمعنى أنها تتألف من مواجهة بين عدة خطابات: ظاهرة، وضمنية، وحاضرة، وغائبة. لذا فإن مهمة الممارسة النقدية ليست محاولة لقياس وتقييم تماسك النص، ولكن، وإنما بدلاً من ذلك تفسير التفاوتات في النص التي تشير إلى تعارض في المعاني:

> هذا التعارض ليس مؤشراً على وجود عيب، إنه يكشف عن إدراج آخرية (otherness) في العمل، يحافظ من خلالها على علاقة مع غير الموجود، الذي يحدث على هوامشه. وتفسير العمل يعني إظهار أنه، خلافاً للمظاهر، ليس مستقلاً، ولكنه يحمل في جوهره المادي بصمة الغياب الحاسم والذي هو أيضاً مبدأ هويته. والكتاب فيه حضور محفور مراوغ لكتب أخرى تم وضع تفاصيله في مقابلها، وهو يدور حول غياب ما لا يستطيع قوله، مسكوناً بغياب كلمات معينة مكبوتة تصنع عودتها. إن الكتاب ليس امتداداً لمعنى، إنه متولد من عدم

التوافق بين عدة معانٍ، الرابطة الأقوى التي تربطه بالواقع، «في مواجهة متوترة دائمة التجدد (79–80).

هذا التعارض بين المعاني المتعددة هو الذي يبني النص: فهو يعرض هذا التضارب ولكنه لا يتحدث عنه، إنه غيابه المحدّد. رأى النقد دوره تقليدياً، في أن يظهر ما هو ضمني في النص، ويجعل مسموعاً ما هو مجرد همس (أي، معنى منفرد). بالنسبة لماكيري، المسألة ليست جعل ما هناك يتحدث بوضوح أكثر، حتى يتم التأكد أخيراً من معنى النص. ولأن معاني النص هي «كل من الداخلي والغائب» (78)، فإن تكرار المعرفة الذاتية للنص هو الفشل حقاً في تفسير النص. إن مهمة الممارسة النقدية المؤهلة تماماً ليست جعل الهمس مسموعاً، ولا إكمال ما تركه النص دون قول، ولكن إنتاج معرفة جديدة من النص: معرفة تفسر الضرورة الأيديولوجية لصمتها، وغيابها، وعدم اكتمال بنيتها – إبراز ما لا تستطيع قوله:

> إن فعل المعرفة ليس مثل فعل الاستماع إلى خطاب مُكوّن بالفعل، مجرد حكاية أو خيال علينا ببساطة أن نترجمه. بل هو تطوير أو توسيع لخطاب جديد، النطق بالصمت. المعرفة ليست اكتشاف أو إعادة إنشاء معنى كامن، منسيّ أو مخفي، إنها شيء ينمّى من جديد، إضافة إلى الحقيقة التي منها يبتدئ (6).

وبالاستعارة من عمل فرويد عن الأحلام (انظر الفصل الخامس)، فإن ماكيري يؤكّد أنه من أجل أن يقال شيء، يجب ترك أشياء أخرى غير مقولة. وإنها السبب / الأسباب لهذه الغيابات، وهذا الصمت، داخل النص هو ما يجب استجوابه. «إن المهم في العمل هو الذي لم يقله»، (87). مرة أخرى، كما هو الحال مع فرويد، الذي اعتقد أن معاني مشكلات مرضاه لم تكن مخبأة في خطابهم الواعي، ولكنها مكبوتة في الخطاب المضطرب للاوعي، ما يستلزم شكلاً دقيقاً من التحليل مرهف الحساسية للفرق بين ما قيل وبين ما أُظهر، كذلك فإن نهج ماكيري يتأرجح بين الفروق الدقيقة من قول وعرض. وقد قاده ذلك إلى الادِّعاء بأن هناك «فجوة»، «تباعداً داخلياً»، بين ما يريد النص أن يقوله وبين

ما يقوله فعلاً. لتفسير نص، من الضروري الذهاب إلى ما وراءه، لفهم ما «أُجبر على قوله في سبيل قول ما يريد قوله» (94). هنا يتشكل «لاوعي» النص (مصطلح ماكيري لما يدعوه ألتوسير «إشكالية».). وفي لا وعي النص تكشف علاقته بالأحوال الأيديولوجية والتاريخية لوجوده. وفي المركز الغائب، المفرّغ بالخطابات المتضاربة، يكون انتساب النص إلى التاريخ – إلى لحظة محددة من التاريخ، وإلى خطابات أيديولوجية معينة تدور في تلك اللحظة. ولا يعكس لا وعي النص تناقضات تاريخية، بل إنه يستحضرها، ويبرزها، ويعرضها، متيحاً لنا لا معرفة «علمية» للأيديولوجية، ولكن وعياً «للأيديولوجية المتناقضة مع نفسها»؛ فتتفكّك أمام أسئلة لا يستطيع الإجابة عنها ويفشل في القيام بما يُفترض بالأيديولوجية أن تقوم به: «أيديولوجية توجد على وجه التحديد من أجل محو كل أثر للتناقض» (130).

من الناحية الرسمية، يبدأ النص دوماً بطرح مشكلة يجب حلها. ويكون النص بالتالي عملية كشف: الحركة السردية نحو الحل النهائي للمشكلة. ويؤكّد ماكيري بأنه ما بين طرح المشكلة وإعطاء الحل، بدلاً من الاستمرارية، هناك دائماً تمزق. وأنه بدراسة هذا التمزّق نكتشف علاقة النص بالأيديولوجية والتاريخ: «إننا نجد دائماً في نهاية المطاف، وعلى حافة النص، لغة الأيديولوجية، مختبئة مؤقتاً، ولكنها بليغة بغيابها ذاته، (60).

تحتوي جميع الأعمال السردية على مشروع أيديولوجية: أي أنها تعد بقول «الحقيقة» عن شيء ما. تحجب المعلومات مبدئياً مع الوعد بأن يتم الكشف عنها. ويشكل السرد حركة نحو الإظهار. إنها تبدأ بحقيقة موعودة وتنتهي بحقيقة تم كشفها. ولكي يكون أكثر تنظيماً، يقسم ماكيري النص إلى ثلاث مراحل: المشروع الأيديولوجي («الحقيقة الموعودة»)، والتحقق («الحقيقة» المنكشفة)، ولاوعي النص (تظهره القراءة الدلالية): عودة «الحقيقة» التاريخية المكبوتة. وهو يدّعي أن «العلم» يذهب بالأيديولوجية، ويلغيها، والأدب يتحدى الأيديولوجية باستخدامها. وإذا تم التفكير في الأيديولوجية على أنها مجموعة غير نظامية من مجموعة دلالات، فإن العمل يقترح قراءة هذه التعبيرات، عن طريق جمعها كإشارات. والنقد يعلمنا قراءة هذه الإشارات» (133). وبهذه الطريقة فإن ممارسة ماكيري النقدية تسعى إلى شرح الطريقة التي، بإعطاء الأيديولوجية شكلاً،

يعرض من خلاله النص الأدبي الأيديولوجية في تناقضها مع نفسها.

وفي مناقشة لأعمال كاتب قصص الخيال العلمي الفرنسي جول فيرن، فإنه يوضح كيف أن أعمال فيرن قد أبرزت تناقضات الإمبريالية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر. وهو يقول إن المشروع الأيديولوجي لأعمال فيرن هو الإبراز الرائع لمغامرات الإمبريالية الفرنسية: احتلالها الاستعماري للأرض. فكل مغامرة تختص بفتح أو إخضاع البطل للطبيعة (جزيرة غامضة، القمر، قاع البحر، مركز الأرض). وبروايته لهذه القصص، فإن فيرن «مجبر» على قول شيء آخر: كل رحلة فتح تصبح رحلة إعادة اكتشاف، عندما يكتشف أبطال فيرن إما أن آخرين كانوا هناك قبلهم، أو أنهم هناك بالفعل. ومغزى هذا، بالنسبة لماكيري، يكمن في التفاوت الذي يدركه بين «التمثيل representation (ما هو مقصود: موضوع السرد) و«التشكيل figuration» (كيف تم تحقيقه: نقشه في السرد): «يمثل» فيرن أيديولوجية الإمبريالية الفرنسية، في حين أنه في نفس الوقت، ومن خلال فعل «التشكيل» (جعل المادة في شكل قصة)، يقوّض واحدة من أساطيرها المركزية بالإبراز المستمر لأن الأرض هي دائماً محتلة من قبل)وبالمثل، فإن الطبعة الأولى من هذا الكتاب كُتبت في وسط سيل خطابي لادِّعاء وسائل الإعلام - وآخرين - بأن أمريكا قد اكتشفت عام 1492). «في الانتقال من مستوى التمثيل إلى مستوى التشكيل، تخضع الأيديولوجية إلى تعديل كامل... ربما لأنه لا توجد أيديولوجية متسقة بما فيه الكفاية لتبقى حية بعد اختيار التشكيل» (194-5). وهكذا، بإعطاء شكل قصصي للأيديولوجية الاستعمارية، فإن أعمال فيرن - «بقراءتها مقابل الميل الفطري لمعناها المقصود» (230) - تبرز التناقض بين أسطورة الإمبريالية وحقيقتها. القصص لا تزودنا بشجب «علمي» («معرفة بالمعنى الدقيق») للإمبريالية، ولكنها عن طريق القراءة الدلالية «التي تزيح العمل داخلياً»، فإنها «تجعلنا نرى» و«ندرك» و«نشعر» «بالتناقضات الرهيبة لخطابات الأيديولوجية والتي يتشكل منها كل نص: «التي يولد منها، وفيها يستحم، ومنها تنتزع نفسه... وإليها يلمّح» (Althusser, 1971: 222). ومن ثم فإن قصص الخيال العلمي لفيرن يمكن جعلها تكشف لنا - رغم أنه ليس بالطريقة المقصودة بها - عن الأحوال الأيديولوجية والتاريخية لظهورها.

في القرن التاسع عشر كان هناك عدد كبير من الكتب التي وضعت لتقديم النصح للشابات حول السلوك الصحيح. إليكم، على سبيل المثال، مقتطف من كتاب توماس برودهيرست Thomas Broadhurst «نصيحة إلى السيدات الشابات حول تحسين العقل وسلوك الحياة»، *Advice to young ladies on the Improvement of the Mind and Conduct of Life* (1810).

> أن تستخدم للقيام بالواجبات المختلفة للزوجة والابنة، للأم والصديقة، تقوم بعمل أنفع بكثير من تلك، الملومة لإهمالها أكثر الالتزامات أهمية، والمستغرقة يومياً بالتأملات الفلسفية والأدبية، أو ترتفع عالياً وسط المناطق المسحورة من القصص والغراميات (نقلاً عن Mills, 2004: 80).

وبدلاً من رؤية هذا كعلامة واضحة على اضطهاد المرأة فإن التحليل الماكيري قد يستجوب المدى الذي يبدو فيه هذا النص أيضاً إشارة إلى فشل النساء في شغل المراكز التي كانت تُطلب تقليدياً منهن. بعبارة أخرى، لو لم تكن النساء مشغولات بالتأملات الفلسفية والأدبية، فليس هناك حاجة لنص ينصحهن بعكس ذلك. لذا، فالنساء المنغمسات في التأملات الأدبية والفلسفية، وربما أكثر من ذلك بكثير، هن الغياب الحاسم في النص. وبالمثل، تشير ساره ميلز (Sara Mills, 2004) إلى كيف أن كتابات المرأة عن الرحلات في القرن التاسع عشر كان عليها أن تخاطب باستمرار الأنوثة التي توحي بأن الرحلات أمر بعيد عن قوة المرأة والتزامها. فمثلاً، نحن نقرأ في تقرير ألكسندرا ديفيد – نيل Alexandra David –Neel عن رحلاتها في التيبت، «لقد مشينا لمدة تسع عشرة ساعة. ومن المستغرب كثيراً أنني لم أشعر بالتعب» (نقلاً عن Mills, 2004: 90). إن عبارة «من المستغرب تماماً» هي التي تشير إلى الغياب الحاسم: الخطاب الذكوري بعدم التصديق الذي يطارد اللاوعي في النص.

وأخيراً، تبين الصورة رقم 3,4 شخصين على شاطئ فارغ فيما عداهما، ويبدو عليهما أنهما يشعران بالبرد وغير مرتاحين. عند محاولة تقرير ما الذي تعبر عن هذه الصورة، من



شخصان على الشاطئ.

المحتمل كثيراً أن تفسيرنا سينتظم ويتشكل بغياب حاسم محدد تاريخياً: إنه توقّع معياري للشاطئ باعتباره مكاناً لمن يقضون الإجازات مرتاحين ويمتعون أنفسهم. وهذا الغياب المحدّد هو الذي يبيّن «معنى» الصورة في لحظة تاريخية محددة: قبل ظهور إجازات شاطئ البحر في أربعينيات القرن التاسع عشر، لم يكن هذا التوقع المعياري متاحاً كإطار تفسيري. بعبارة أخرى إن المعنى الذي نصنعه هو تاريخي ومنظم بالغياب في آن معاً.

في صياغة ألتوسير الثانية، فإن الأيديولوجية لا تزال تمثيلاً للعلاقة التخيلية للأفراد بالأحوال الحقيقية للوجود، ولكن فقط لم تعد الأيديولوجية تُرى الآن بمثابة مجموعة من أفكار، ولكن بمثابة ممارسة مادية حية – طقوس وعادات وأنماط سلوك وطرق تفكير تتخذ شكلاً عملياً – أعيد إنتاجها من خلال ممارسات إنتاج الأجهزة الأيديولوجية للدولة: التعليم، والدين المنظم، والأسرة، والشؤون السياسية المنظمة، ووسائل الإعلام، وصناعات الثقافة، إلخ. وبحسب هذا التعريف الثاني، «كل الأيديولوجيات لها وظيفة

(هي التي تعرفها) «بناء» الأفراد الواقعيين باعتبارهم موضوعات» (2009: 309). ويتم إنتاج الموضوعات الأيديولوجية بأفعال «المناداة» أو «الاستجواب». ويستخدم ألتوسير مثال رجل شرطة ينادي شخصاً: «هاي، أنت هناك! وعندما يلتفت الشخص المنادى مستجيباً، فانه يكون قد استجوب، يكون قد أصبح موضوعاً لخطاب رجل الشرطة. وبهذه الطريقة، فإن الأيديولوجية هي ممارسة مادية تخلق موضوعات خاضعة بدورها لأنماطها المحددة من التفكير وأنماط السلوك.

كان لهذا التعريف للأيديولوجية أثر هام على الدراسات الثقافية ودراسة الثقافة الشعبية. فعلى سبيل المثال، تنشر جوديث وليامسون (Judith Williamson 1978) تعريف ألتوسير الثاني للأيديولوجية في دراستها ذات التأثير الكبير للإعلانات «فك رموز الإعلانات» *Decoding Advertisements*. وفيه تقول إن الإعلان هو أيديولوجي بمعنى أنه يمثل علاقة تخيلية لأحوال وجودنا الحقيقة. وبدلاً من التمييز الطبقي المبني على دورنا في عملية الإنتاج، فإن الإعلان يوحي باستمرار بأن ما هو مهم حقيقة هو التمييز المبني على استهلاك بضائع معينة. وهكذا، فإن الهوية الاجتماعية تصبح مسألة ما الذي نستهلكه لا ما ننتجه. ومثل كل أيديولوجية، فإن الإعلان يعمل عن طريق الاستجواب: المستهلك يُستجوب ليصنع معنى وفي النهاية ليشتري ويستهلك، ثم يشتري ويستهلك ثانية. فمثلاً، عندما تتم مخاطبتي بعبارة مثل «الناس أمثالك» يصنعون هذا المنتج أو ذاك، فإنني أخاطب باعتباري واحداً من مجموعة، ولكن ما هو أكثر أهمية باعتباري «أنت» المفرد من تلك المجموعة. إنني أخاطب بمثابة فرد أستطيع تمييز نفسي في الفضاء التخيلي الذي فتحه الضمير «أنت». وهكذا فأنا مدعو لأكون «أنت» التخيلي الذي يخاطبه الإعلان. ولكن مثل هذه العملية بالنسبة لألتوسير هي فعل سوء تقدير «أيديولوجي». أولا: من حيث أنه كي ينجح الإعلان فإن عليه أن يجذب الكثير من الآخرين الذين يتعرفون إلى أنفسهم في «أنت» (كل منهم يعتقد أنه «أنت» المعني بهذا الخطاب). ثانياً، إنه سوء تقدير بمعنى آخر: «أنت» الذي أميزه في الإعلان هو في الحقيقة «أنت» الذي خلقه الإعلان. وكما يوضح سلافو زيزيك (Slavo Zizek 1992). يعمل الاستجواب كما يلي: «أنا لا أميز نفسي فيه لأنني أنا المخاطب، وأصبح أنا مخاطبه في اللحظة التي أميز نفسي فيه» (12).

الإعلان، بالتالي، وطبقاً لهذه الرؤية، يسطحنا إلى التفكير بأننا «أنت» الخاص لخطابه وبفعل ذلك نصبح تابعين لممارساته المادية وخاضعين لها: أفعال استهلاك. وهكذا فإن الإعلان أيديولوجي في الطريقة التي يعمل بها والآثار التي ينتجها.

من مشكلات نموذج ألتوسير الثاني للأيديولوجية، وتطبيقها في النظرية الثقافية، هي أنه يعمل بصورة جيدة أكثر من اللازم. يتم دائماً إعادة إنتاج الرجال والنساء بنجاح مع كل العادات الفكرية الضرورية التي يتطلبها نمط الإنتاج الرأسمالي. فليس هناك إحساس بالفشل، ناهيك عن أي فكرة عن الصراع أو المقاومة. وبحسب الثقافة الشعبية هل الإعلانات، على سبيل المثال، تستجوبنا بنجاح دائماً لنكون تابعين مستهلكين؟ كما أنه حتى لو نجح الاستجواب، فان الاستجوابات السابقة قد تعترض طريق (تتناقض وتتحول دون النجاح) الاستجوابات الحالية. وببساطة، لو أنني أعرف أن العنصرية خطأ، فإن نكتة عنصرية ستفشل في استجوابي. وفي مقابل هذه الخلفية من المخاوف فإن الكثير من الأعمال في مجال الدراسات الثقافية التفتت إلى أعمال الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي.

الهيمنة

يعتبر مفهوم الهيمنة مركزياً في الدراسات الثقافية المخصصة لغرامشي. الهيمنة بالنسبة لغرامشي مفهوم سياسي طوره (مع الأخذ بالاعتبار الطبيعة الاستغلالية والقمعية للرأسمالية) لتفسير غياب الثورات الاجتماعية في الديمقراطيات الغربية الرأسمالية. يستخدم غرامشي (2009) مفهوم الهيمنة للإشارة إلى حالة لا تكون فيها طبقة مسيطرة (بالتحالف مع طبقات، أو فئات من طبقات، أخرى) مجرد حاكمة لمجتمع ما بل تقوده من خلال ممارسة «القيادة الفكرية والأخلاقية» (75). وتنطوي الهيمنة على نوع معين من الإجماع: تسعى مجموعة اجتماعية إلى تقديم مصالحها الخاصة على أنها المصالح العامة للمجتمع ككل. وبهذا المعنى، فإن المفهوم يُستخدم للإيحاء بأن هناك مجتمعاً ما، رغم القمع والاستغلال، درجة كبيرة من الإجماع، ومقداراً كبيراً من الاستقرار الاجتماعي؛

مجتمع تظهر فيه المجموعات والطبقات التابعة داعمة بنشاط ومساهمة في القيم، والمثل، والأهداف، والمعاني الثقافية والسياسية، التي تربطهم، و«تدمجهم» في الهياكل السائدة للسلطة. على سبيل المثال، خلال معظم مسار القرن العشرين، كان يجري التنافس في الانتخابات العامة في بريطانيا بين ما هو الآن الحزبين السياسيين الرئيسيين، العمال والمحافظون. وكان التنافس في كل مناسبة يتمحور حول سؤال، من الذي يستطيع أن يدير بصورة أفضل الرأسمالية (يشار إليها عادة بالاصطلاح الأقل شحناً سياسياً «الاقتصاد»)- ملكية عامة أقل، ملكية عامة أكثر، ضرائب أقل، ضرائب أكثر، وهلم جراً. وفي كل مرة كانت وسائل الإعلام الرئيسة تجاريه. وبهذا المعنى، فإن القيمة الثابتة (أو المقياس) لمناقشة الانتخابات كانت تُفرَض في نهاية المطاف من الحاجات الخاصة للرأسمالية ومصالحها، والمقدمة على أنها مصالح وحاجات المجتمع ككل. من الواضح أن هذا مثال على حالة تعمّم فيها مصالح جزء واحد من المجتمع على أنها مصالح المجتمع بأكمله. وتبدو الحالة «طبيعية» تماماً، وفعلياً بعيدة عن أي خلافات خطيرة. ولكنها لم تكن هكذا دائماً. فالهيمنة الرأسمالية هي نتيجة تغيرات عميقة سياسية، واجتماعية، وثقافية، واقتصادية حدثت عبر فترة لا تقل عن 300 عام. وحتى وقت متأخر من القسم الثاني من القرن التاسع عشر، كان مركز الرأسمالية لا يزال غير مؤكد [12]. ولم يبدُ أن النظام كسف إلا في القرن الحادي والعشرين، أو أنه على الأقل في طريقه للفوز، خاصة مع الانهيار السياسي والاقتصادي للاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية، وظهور سياسة «الباب المفتوح» و«اشتراكية السوق» في الصين. فالرأسمالية الآن، وإلى حد كبير، مهيمنة «عالمياً».

ورغم أن الهيمنة تدل ضمناً على مجتمع بدرجة كبيرة من الإجماع، فيجب ألا يفهم منها أنها تشير إلى مجتمع تمت فيه إزالة كل أشكال الصراع. إن ما يوحي المفهوم هو مجتمع تم فيه احتواء الصراع وتوجيهه إلى موانئ آمنة أيديولوجياً. بمعنى أنه تتم المحافظة على الهيمنة (ويجب استمرار المحافظة عليها: إنها عملية متواصلة) من قبل المجموعات والطبقات المسيطرة التي تتفاوض مع الطبقات والمجموعات التابعة، وتقدّم لها تنازلات. على سبيل المثال، لننظر في الحالة التاريخية للهيمنة البريطانية في منطقة البحر الكاريبي. من الطرق التي حاولت فيها بريطانيا السيطرة على السكان الأصليين، والرجال والنساء

والأطفال الأفارقة الذين نقلتهم إلى هناك بمثابة عبيد، فرض صيغة من الثقافة البريطانية (وهي ممارسة ثابتة للأنظمة الاستعمارية في كل مكان): وجزء من هذه العملية اعتبار اللغة الإنجليزية لغة رسمية. ومن الناحية اللغوية، لم تكن النتيجة فرض الإنجليزية، ولكن بالنسبة لغالبية السكان، خلق لغة جديدة. والعنصر المهيمن في هذه اللغة الجديدة هو الإنجليزية ولكن اللغة نفسها ليست الإنجليزية بكل بساطة. فما ظهر كان إنجليزية محوّلة، مع نبرات جديدة وإيقاعات جديدة، وإسقاط بعض الكلمات، وإدخال كلمات جديدة (من اللغات الإفريقية وغيرها). إن اللغة الجديدة هي نتيجة «تفاوض» بين الثقافتين المسيطرة والتابعة، لغة تتميز بكل من «المقاومة» و«الإدماج»: بمعنى، ليست لغة مفروضة من فوق، ولا لغة نشأت تلقائياً من الأسفل، ولكنها لغة جاءت نتيجة صراع السيطرة بين ثقافتي لغتين – ثقافة لغة مهيمنة، وثقافات لغة تابعة، تنطوي على كل من «المقاومة» و«الإدماج».

الهيمنة لم تكن أبداً ببساطة قوة مفروضة من فوق: إنها دوماً نتيجة «تفاوض» بين المجموعات المسيطرة والتابعة، لغة تتميز بكل من «المقاومة» والإدماج». وبالطبع هناك حدود لمثل هذه المفاوضات والتنازلات. وكما يوضح غرامشي، لن يسمح لها أبداً أن تتحدى الأسس الاقتصادية لسلطة الطبقة. وعلاوة على ذلك، ففي أوقات الأزمات، وحين لا تكون القيادة الأخلاقية والفكرية كافية لتأمين سلطة مستمرة، تتم الاستعاضة عن عملية الهيمنة، مؤقتاً، بالسلطة القسرية «لأجهزة الدولة القمعية»: الجيش، والشرطة، ونظام السجون، إلخ.

«تنظّم» الهيمنة من قبل من يسمّيهم غرامشي «المفكرين العضويين». ووفقا لغرامشي، فإن المفكرين يتميزون بوظيفتهم الاجتماعية. وهذا يعني: جميع الرجال والنساء لديهم «القدرة على السعي الفكري، ولكن رجالاً ونساء معينين فقط لهم في المجتمع وظيفة المفكرين. فكل طبقة، كما يوضح غرامشي، تخلق «عضوياً» مفكريها الخاصين:

> شريحة أو أكثر من المفكرين الذين يعطونها التجانس ووعياً لوظيفتها الخاصة ليس فقط في المجال الاقتصادي ولكن أيضاً في الحقول الاجتماعية والسياسية.

إن صاحب المشروع الرأسمالي، على سبيل المثال، يخلق إلى جانبه الفني الصناعي، والمتخصص في الاقتصاد السياسي، منظمي ثقافة جديدة، أو نظام قانوني جديد، إلخ. (2009: 77).

يعمل المفكرون العضويون كمنظمين للطبقة (بالمعنى الأوسع للكلمة). ومهمتهم تشكيل وتنظيم إصلاح الحياة الأخلاقية والفكرية. وقد حاججت في موقع آخر[13] أن ماثيو أرنولد أفضل ما يفُهم على أنه مفكر عضوي، ما يعرّفه غرامشي كواحد من «نخبة من رجال الثقافة، الذين يعملون على تقديم قيادة ذات طبيعة ثقافية وفكرية عامة» (Storey 1985: 217). ويميل غرامشي إلى التحدث عن المفكرين العضويين كأفراد، ولكن الطريقة التي تمت بها تعبئة المفهوم في الدراسات الثقافية بعد إقرار ألتوسير بشقّ النفس أنه أخذ من غرامشي، تقوم على المفكرين العضويين الجماعيين – ما يُسمّون بالأدوات الفكرية للدولة – العائلة، والتلفزيون، والصحافة، والتعليم، والدين المنظم، وصناعات الثقافة، إلخ.

وباستخدام نظرية الهيمنة فإن الثقافة الشعبية هي ما يصنعه الرجال والنساء من خلال الاستهلاك الفاعل لنصوص وممارسات الصناعات الثقافية. وربما كانت الثقافات الفرعية للشباب المثال الأروع على هذه العملية. ويقدم ديك هبديج (Dick Hebdige, 1979) تفسيراً واضحاً ومقنعاً للعملية (البريكولاج bricolage) التي بواسطتها تقوم الثقافات الفرعية للشباب بتخصيص السلع المقدمة تجارياً لأغراضها هي ومعانيها. فيتم تجميع المنتجات أو تحويلها بطرق لم تكن مقصودة من قبل المنتجين، ويتم إعادة ربط السلع بعضها ببعض لإنتاج معانٍ «معارضة». وبهذه الطريقة، ومن خلال أنماط من السلوك، وطرق الحديث، وتذوق للموسيقى، إلخ، تنغمس الثقافات الفرعية للشباب في أشكال رمزية لمقاومة كل من الثقافة السائدة وثقافة الوالدين. وتبعاً لهذا النموذج، فإن ثقافات الشباب تتحرك دوماً من الأصالة والمعارضة إلى الإدماج التجاري، والانتشار الأيديولوجي عندما تنجح صناعات الثقافة في النهاية في تسويق مقاومة الثقافة الفرعية لأغراض الاستهلاك العام والربح. وكما يوضح هبديج: «قد تبدأ الأنماط الثقافية للشباب

بإصدار تحديات رمزية، ولكنها يجب أن تنتهي إلى تأسيس أطقم جديدة من الأعراف، عن طريق خلق سلع جديدة، وصناعات جديدة لإعادة شباب القديمة» (96).

يسمح مفهوم الهيمنة لدارسي الثقافة الشعبية بتحرير أنفسهم من التحليل المعطّل لعديد من النهج السابقة لهذا الموضع. فالثقافة الشعبية لم تعُد إيقافاً للتاريخ، وثقافة مفروضة من التلاعب السياسي (مدرسة فرانكفورت)، ولا علامة على التراجع والاضمحلال الاجتماعي (تقاليد «الثقافة والحضارة»)، ولا شيئاً منبثقاً عفوياً من الأسفل (بعض صيغ النظرية الثقافية)، ولا هي آلة معانٍ تفرض الذاتية على الرعايا السلبيين (بعض صيغ البنيوية). فبدلاً من هذه وغيرها من النهج، تسمح لنا نظرية الهيمنة بالتفكير في الثقافة الشعبية على أنها «مزيج من التفاوض» من كل مما تم صنعه من «الأعلى» ومن «الأسفل»، وكل من «التجاري» و«الأصيل»، ميزان قوى متحرك بين المقاومة والإدماج. ويمكن تحليل هذا في عدة تشكيلات مختلفة: الطبقة، والجنسانية، والجيل، والإثنية، و«والعرق»، والمنطقة، والدين، و«العجز»، والجنسوية، إلخ. ومن هذا المنظور، فإن الثقافة الشعبية مزيج متناقض من المصالح والقيم المتنافسة: ليست طبقة متوسطة ولا عاملة، وليست عنصرية ولا غير عنصرية، وليست جنسوية ولا غير جنسوية، وليست.... ولكنها دوما ميزان متحرك بين الاثنين - ما يدعوه غرامشي «توازن تسوية» (2009: 76). فالثقافة المقدمة تجارياً من قبل صناعات الثقافة يتم إعادة تعريفها، وإعادة تشكيلها، وإعادة توجيهها في أفعال استراتيجية من الاستهلاك الانتقالي، وأفعال منتجة من القراءة والربط باتساق، وغالباً بطرق لم تكن مقصودة، ولا حتى متوقعة، من قبل المنتجين.

ما بعد الماركسية والدراسات الثقافية

لم تعد الماركسية، كما تلاحظ أنجيلا ماكروبي (Angela McRobbie, 1992) مؤثرة في الدراسات الثقافية كما كانت في الماضي:

> الماركسية، باعتبارها نقطة مرجعية رئيسية لجميع مشروعات الدراسات الثقافية في المملكة المتحدة، قد تم تقويضها ليس فقط من وجهة نظر نقاد ما بعد الحداثة

الذين هاجموا افتراضاتها الغائية، ووضعها ما بعد السردي، وماهويتها[1] واقتصاديتها، ومركزيتها الأوروبية، ومكانها في المشروع التنويري كله، ولكن أيضاً، وبالطبع، نتيجة للأحداث في أوروبا الشرقية، مع تشويه الكثير من المشروع الاشتراكي (719).

وما هو مؤكد، كما توضح، هو أن «العودة إلى ماركسية ما قبل الحداثة كما يرسم خطوطها النقاد من أمثال فريدريك جمسون (Fredric Jameson, 1984)، وديفيد هارفي (David Harvey, 1989) يتعذر الدفاع عنها لأن شروط تلك العودة تعزى إلى وضع العلاقات الاقتصادية والتحديات الاقتصادية كأولويات فوق العلاقات الثقافية والسياسية عن طريق وضع هذه الأخيرة في دور ميكانيكي وانعكاسي» (المرجع نفسه). والأكثر من ذلك أن هناك شعوراً حقيقياً بأن الدراسات الثقافية كانت دائماً – فعلاً ما بعد الماركسية. وكما يوضح هول (Hall, 1992):

> لم يكن هناك أبداً لحظة مسبقة عندما كانت الدراسات الثقافية والماركسية ممثلة تناسباً نظرياً كاملاً. فمنذ البداية... كان هناك دائماً – فعلاً مسألة غير الملاءمة الكبيرة، نظرياً وعملياً، والصمت المدوي، والتهريبات الكبيرة للماركسية – الأمور التي لم يتحدث عنها ماركس أو يبدو أنه يفهمها والتي كان هدفنا المميز أن ندرسها: الثقافة والأيديولوجية واللغة والرمزية. وبدلاً من ذلك، كانت هذه دائماً – فعلاً الأشياء التي أسرت الماركسية باعتبارها نمطاً للفكر، وإحدى فعاليات الممارسة النقدية – عقيدتها القويمة، وطابعها المذهبي، وحتميتها (أو جبريتها)، واختزاليتها، وقانونها الثابت للتاريخ، ومكانتها باعتبارها ما بعد السردية. وهذا يعني أن المواجهة بين الدراسات الثقافية البريطانية والماركسية يجب فهمها أولاً على أنها الاشتباك مع مشكلة – وليس مع نظرية، ولا حتى إشكالية (279).

(1) الماهوية **essentialism** نظرية تقدم الجوهر أو الماهية على الوجود (فهي نقيض الوجودية). (المترجمان).

يمكن أن تعني ما بعد الماركسية أمرين اثنين على الأقل. وكما يبين أرنستو لاكلاو Ernesto Laclau وشانتال موف (Chantal Muffe 2001) في مساهمتهما المؤثرة بعمق في ما وراء الماركسية «الهيمنة والإستراتيجية الاشتراكية: نحو سياسات ديمقراطية راديكالية» *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*، إذا كان مشروعنا الفكري في هذا الكتاب هو ما بعد الماركسية، فمن الواضح أنه أيضاً ما بعد ماركسي» (4). فأن تكون **ما بعد** ماركسي *post*–Marxist يعني أن تترك الماركسية خلفك إلى شيء أفضل، في حين أن تكون ما بعد **ماركسي** Post–*Marxist* هو أن تسعى إلى تحويل الماركسية، وذلك بإضافة تطورات نظرية معاصرة إليها وبخاصة من الحركة النسوية، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، والتحليل النفسي اللوكاني Locanian. ولاكلاو وموف أكثر ما بعد **ماركسيين** من كونهما **ما بعد** ماركسيين. وهما يتصوران شراكة بين الماركسية و«النسوية الجديدة، وحركات الاحتجاج من قبل الأقليات العرقية، والوطنية، والجنسوية، والنضالات الإيكولوجية (البيئوية ضد المؤسساتية التي تشنها الطبقات المهمشة من السكان، والحركات المناوئة للأسلحة النووية، والأشكال غير النمطية للكفاح الاجتماعي في الأقطار على محيط الرأسمالية» (1). ومن وجهة نظري، فإن الدراسات الثقافية هي ما بعد ماركسية post–Marxist بالمعنى الإيجابي الذي دافع عنه لاكلاو وموف.

إن مفهوم الخطاب هو مركزي بالنسبة لتطور ما بعد الماركسية. وكما يوضح لاكلاو (1993)، «إن الفرضية الأساسية للمنهاج الاستطرادي هي أن الإمكانية الدقيقة للإدراك الحسي، والفكر، والعمل تعتمد على بناء او هيكلة مجال معين ذي معنى والذي يسبق في وجوده أي فورية واقعية» (431). ولشرح ما يعنيانه بالخطاب يعطي لاكلاو وموف (2009) مثالاً عن شخصين يبنيان جداراً. يطلب الشخص الأول من الثاني أن يناوله طوبة. وعند استلامه الطوبة يضيفها الثاني إلى الجدار. ومجموع هذه العملية يتألف في لحظة لغوية (طلب الطوبة) ولحظة غير لغوية (إضافتها للجدار). فالخطاب، وفقاً للاكلاو وموف يتألف من مجموع اللغوي وغير اللغوي. وبعبارة أخرى، هما يستعملان

تعبير الخطاب «لتأكيد حقيقة أن كل تكوين اجتماعي هو ذو معنى. فأنا إن ركلت جسماً كروياً في الشارع، أو ركلت كرة في مباراة كرة قدم، فإن الحقيقة المادية هي نفسها، ولكن معناها مختلف. فالجسم هو كرة قدم فقط إلى الحدود التي تنشئ فيها نظام علاقات مع الكائنات الأخرى، وهذه العلاقات لا تُعطى بمجرد كون الكائنات مادية في مرجعيتها، ولكنها بدلاً من ذلك مبنية اجتماعياً. وهذه المجموعة النسقية من العلاقات هي ما ندعوه «الخطاب» (159). وعلاوة على ذلك:

> إن الطابع الخطابي لكائن ما لا يعني، تحت أي ظرف، وضع وجوده موضع تساؤل. فحقيقة أن كرة القدم هي فقط كرة قدم ما دامت هي مبرمجة في داخل نظام لقواعد أنشئت اجتماعياً لا يعني أنها لم تعد كائناً مادياً... ولنفس السبب فإنه الخطاب الذي يشكل الموقع الموضعي للعامل الاجتماعي، وليس، بالتالي، العامل الاجتماعي الذي هو أصل الخطاب - نفس نظام القواعد الذي يجعل من جسم كروي كرة قدم، يجعل مني لاعباً (159).

بعبارة أخرى، فإن الكائنات موجودة باستقلالية عن ارتباطاتها الخطابية، ولكن لا يمكنها أن تكون كائنات ذات معنى إلا ضمن الخطاب. فمثلاً، الهزات الأرضية موجودة في العالم الحقيقي، ولكن هل هي:

> مبنية على أنها «ظواهر طبيعية «أو تعابير عن غضب الله» فأمر يتوقّف على هيكلة المجال الاستطرادي. وما يتم إنكاره ليس أن مثل هذه الكائنات غير موجودة خارجياً للتفكير، بل هو التأكيد المختلف على أن بإمكانها تشكيل نفسها ككائنات خارج الحالة الاستطرادية للظهور (Laclau and Mouffe, 2001: 108).

المعاني التي ينتجها الخطاب تزوّد الفعل بالمعلومات وتنظمه. وفي الخطاب فقط، على سبيل المثال، يمكن أن تصبح «علاقة الإخضاع علاقة قمع»، وبالتالي تشكل نفسها

كموقع للنضال (153). قد يكون بعض الأشخاص مقموعين «موضوعياً» ولكن ما لم يميزوا تبعيتهم على أنها قمع فمن غير المحتمل أن تصبح هذه العلاقة في أي وقت عدائية وبالتالي مفتوحة لإمكانية التغيير. الهيمنة تعمل، كما يوضح لاكلاو (1993) بتحويل العدائية إلى فرق بسيط.

> لا تكون الطبقة مهيمنة بمدى قدرتها على فرض مفهوم موحد للعالم على بقية المجتمع، ولكن بقدر ما تستطيع التعبير عن رؤى مختلفة عن العالم بطريقة تؤدي إلى تحييد عدائيتها المحتملة. فبرجوازية القرن التاسع عشر الإنجليزية تم تحويلها إلى طبقة مهيمنة ليس من خلال فرض أيديولوجية موحدة على بقية الطبقات، ولكن بقدر نجاحها في التعبير عن أيديولوجيات مختلفة إلى مشروعها المهيمن عن طريق القضاء على طابعها العدائي (161 – 2).

«التعبير» مصطلح رئيسي في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية «إن ممارسة «التعبير» كما يوضح كلاو وموف (2001) «يتألف... في الترسيخ أو التثبيت الجزئي للمعنى» (113). وقد طور هول (Hall, 1996b) المفهوم ليفسر الطرق التي تكون فيها الثقافة أرضاً للنضال الأيديولوجي. وهو يجادل، مثله مثل كلاو وموف، بأن النصوص والممارسات ليست منقوشة مع المعنى؛ فالمعنى هو دائماً نتيجة فعل التعبير. وكما يوضح، «المعنى هو إنتاج اجتماعي، ممارسة. العالم يجب أن يُصنَع ليعني» (a2009: 121). وهو يقترب أيضاً من أعمال المُنظّر الروسي فالنتين فولوشينوف (Valentin Volsinov, 1973). يرى فولوشينوف بأن النصوص والممارسات «متعددة النبرات»: بمعنى أنها يمكن «التحدث» بها «بنبرات» من قبل أناس مختلفين في خطابات مختلفة وفي سياقات اجتماعية مختلفة لأمور سياسية مختلفة. على سبيل المثال، عندما يقوم مؤدٍ أسود باستخدام كلمة «زنجي nigger» لمهاجمة العنصرية المؤسساتية، فإنها «تقال» «بنبرة» مختلفة كثيرا عن «النبرة» المعطاة للكلمة في خطاب عنصري للنازيين الجدد مثلاً. هذه ليس، بالطبع، مجرد مسألة نضال لغوي – نزاع حول دلالات لفظية – ولكنه علامة على نضال سياسي بشأن من يستطيع ادّعاء القوة

والسلطة على تثبيت «جزئي» لمعنى واقع اجتماعي.

ومن الأمثلة المثيرة للاهتمام على عمليات التعبير موسيقى الريغى reggae للثقافة الرستفارية[1]. على سبيل المثال، حقق بوب مارلي Bob Marley، نجاحاً عالمياً بالأغاني التي تربط قيم ومعتقدات الرستفارية. ينظر إلى هذا النجاح بطريقتين. فمن الناحية الأولى، يشير إلى التعبير عن رسالة معتقداته الدينية إلى جمهور هائل في جميع أنحاء العالم؛ ولا شك في أن الموسيقى لكثير من جمهوره كان لها تأثير التنوير، والفهم، وربما التحول إلى المبادئ الدينية، والارتباط بها بالنسبة للمقتنعين بها أصلاً. ومن ناحية أخرى، فإن الموسيقى قد حققت، وما زالت مستمرة في تحقيق، الأرباح الطائلة لصناعة الموسيقى (المروجون، أسطوانات أيلند Island Rocords، إلخ). وما لدينا هو تناقض ظاهري ارتبطت فيه مفصلياً سياسية الرستفارية المناهضة للرأسمالية بالمصالح الاقتصادية للرأسمالية: الموسيقى ترشو النظام بعينه الذي تحاول إدانته، أي أن السياسة الرستفارية تم التعبير عنها بصيغة هي في نهاية المطاف ذات نفع مادي للثقافة المهيمنة (بمعنى أنها سلعة يتم تداولها من أجل الربح). غير أن الموسيقى هي تعبير عن سياسة (دينية) معارضة، وربما أنها تتداول هكذا، وربما أنها تنتج آثاراً سياسية وثقافية معينة. ولهذا فإن موسيقى الريغي الرستفارية هي قوة للتغيير ومن المفارقة أنها تعمل على استقرار (اقتصادي على الأقل) القوى بعينها التي تحاول الإطاحة بها.

ثمة مثال آخر، وربما من بعض النواحي أكثر إقناعاً من مثال الريغي، هو الموسيقى المناهضة للثقافة الأمريكية. فقد ألهمت الناس بمقاومة التجنيد وأن ينتظموا ضد حرب أمريكا في فيتنام، ومع ذلك، وفي نفس الوقت، فإن موسيقاها حققت الأرباح (التي لم يكن لها سيطرة عليها) والتي يمكن استخدامها فيما بعد لدعم جهود الحرب في فيتنام. وكلما زاد غناء جيفرسون ايربلين Jefferson Airplane «وكل ممتلكاتك الخاصة/ هي هدف لعدوك، وعدوك/ هو نحن»[14] ازدادت الأموال التي جنتها شركة آر. سي. إيه ركوردز. وقد زاد انتشار سياسة جيفرسون إيربلين المناهضة للرأسمالية من أرباح شركة أسطواناتها الرأسمالية. مرة أخرى، هذا مثال على عملية التعبير: الطريقة التي تحاول فيها مجموعات

(1) الرستفارية حركة إفريقية تستند إلى أيدلوجية روحية نشأت في جامايكا في ثلاثينيات القرن العشرين يصفها البعض بمثابة دين ويعتبرها معتنقوها طريقة حياة.

مسيطرة في المجتمع «مفاوضة» الأصوات المعارضة على أرض تؤمن للمجموعات المسيطرة موقعاً مستمراً للقيادة. لم تكن الموسيقى المناهضة للثقافة تعبيراً غير معترف به (هناك قليل من الشك في أن هذه الموسيقى أنتجت آثاراً ثقافية وسياسية معينة)، ولكن ما هو صحيح أيضاً أن هذه الموسيقى كانت مرتبطة بالمصالح الاقتصادية للصناعة الرأسمالية للموسيقى المؤيدة للحرب[15]. وكما قال كيث رتشاردز Keith Richards من فرقة موسيقى رولنغ ستونز The Rolling Stones:

> لقد اكتشفنا، ولم يكن ذلك إلا بعد سنين، أن كل المال الذي صنعناه لشركة ديكا Decca، كان يذهب لصنع صناديق سوداء تدخل قاذفات سلاح جو الأمريكي لقصف فيتنام الشمالية اللعينة. لقد أخذوا المال الذي صنعناه لهم ووضعوه في قسم الرادار من شركتهم. وعندما اكتشفنا ذلك، جنّ جنوننا. هكذا كان الأمر. اللعنة، إنك تكتشف أنك ساعدت في قتل، ما يعلمه الله، آلاف الناس دون أن تعرف ذلك حقاً (نقلاً عن Storey 2009: 92).

تفحصنا في الفصل الثالث تعريف وليامز (2009) الاجتماعي للثقافة. وقد بحثناه من حيث كيف أنه يوسع تعريف الثقافة: بدلاً من أن تُعرّف الثقافة على أنها فقط النصوص والممارسات «النخبوية» (الباليه، الأوبرا، الرواية، الشعر)، فإن وليامز أعاد تعريف الثقافة لتشمل بمثابة ثقافة، على سبيل المثال، موسيقى البوب، والتلفزيون، والسينما، والإعلان، والذهاب في عطلات، إلخ. ومع ذلك، فإن جانباً آخر من تعريف وليامز الاجتماعي للثقافة قد أثبت أنه أكثر أهمية للدراسات الثقافية - خاصة الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية - وذلك هو الرابط الذي جعله بين المعنى والثقافة:

> هناك التعريف «الاجتماعي» للثقافة، وفيه الثقافة وصف لطريقة معينة من الحياة، «تعبر عن معان وقيم معينة» ليس فقط في الفنون والتعلّم، ولكن أيضاً في المؤسسات والسلوك العادي. وتحليل الثقافة، من مثل هذا التعريف، هو

«توضيح المعاني والقيم» الضمنية في طريقة حياة معينة (32).

تكمن أهمية طريقة الحياة المعينة في أنها «تعبر عن معان وقيم محددة». وعلاوة على ذلك، فإن التحليل الثقافي من منظور هذا التعريف للثقافة «هو توضيح المعاني والقيم الضمنية في طريقة حياة معينة». كما أن الثقافة باعتبارها نظاماً دالاً أو معبراً لا يمكن اختزالها إلى «طريقة حياة معينة». بل إنها جوهرية لتشكيل «طريقة حياة معينة «وإبقائها متماسكة معاً. وهذا لا يعني اختزال كل شيء «صعوداً» إلى الثقافة باعتبارها نظاماً دالاً، ولكنه إصرار على أن الثقافة بتعريفها بهذه الطريقة، يجب فهمها على أنها «معنية جوهرياً بكل أشكال النشاطات الاجتماعية (Williams, 1981: 13). وفي حين أن الحياة فيها أكثر من الأنظمة الدالة، فإن القضية مع ذلك هي «أن... من الخطأ افتراض أننا سنستطيع بحث النظام الاجتماعي بشكل مفيد دون إدراج أنظمته الدالة، بمثابة جزء من العملية، التي يعتمد عليها اعتماداً اساسياً، باعتباره نظاماً» (207).

باتباع هذا التعريف، ونظرية الخطاب للاكلاو وموف، فإن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية تعرف الثقافة بأنها إنتاج المعاني وتداولها واستهلاكها. وكما يوضح هول (Hall, 1997b)، على سبيل المثال، «الثقافة... ليست مجموعة من الأشياء - الروايات واللوحات أو البرامج التلفزيونية والرسوم الهزلية (الكرتونية) - بقدر ما هي عملية، أو مجموعة من الممارسات. ففي المقام الأول، الثقافة معنية بإنتاج المعاني وتبادلها - إعطاء المعاني وأخذها» (2). ووفقاً لهذا التعريف فإن الثقافات لا تتألف من الكتب مثلاً بقدر ما هي الشبكات المتحوّلة من الدلالات التي «تصنع» بها الكتب، مثلاً، لتدل على كائنات ذات معنى. على سبيل المثال، لو أنني أعطيت بطاقتي التعريفية إلى شخص في الصين، فإن الطريقة المهذبة للقيام بذلك هي باليدين الاثنتين. لو أعطيتها بيد واحدة، فلربما أكون قد سببت إهانة. من الواضح أن هذه مسألة ثقافة. غير أن الثقافة لا تكمن في الإيماءة بقدر ما تكمن في معنى الإيماءة. بعبارة أخرى، ليس هناك أساساً ما يدل على التهذيب في استعمال اليدين الاثنتين، لكن استعمال اليدين أصبح دلالة على التهذيب. مع ذلك أصبحت الدلالة متجسدة في الممارسة المادية، التي بدورها يمكن أن تنتج أثراً مادياً (سأتحدث بالمزيد عن

ذلك لاحقاً). وبالمثل، كما لاحظ ماركس (c1976)، «يكون رجل واحد ملك لأن الرجال الآخرين يمثّلون الرعايا في العلاقة. وهم على العكس، يتخيلون أنهم رعايا لأنه هو الملك» (149). تنجح هذه العلاقة لأنهم يشتركون في ثقافة تكون فيها مثل هذه العلاقات ذات معنى. وليس لهذه العلاقة معنى خارج هذه الثقافة. لذا أن يكون المرء ملكاً، ليس هبة من الطبيعة، ولكنه شيء بُني في الثقافة. والثقافة وليس الطبيعة هي التي تعطي للعلاقة معنى.

وبالتالي، فإن المشاركة في الثقافة هي تفسير للعالم - جعله ذا معنى، وتجربته باعتباره ذا معنى - بطرق متشابهة قابلة للتمييز. وتحدث ما تسمى «بالصدمة الثقافية» عندما نواجه شبكات معانٍ مختلفة جذرياً: عندما يواجه «حسّنا السليم أو الطبيعي» بـ «الحس السليم أو الطبيعي» لشخص آخر. ومع ذلك، فان الثقافات ليست ببساطة شبكات متحوّلة من المعاني المشتركة: الثقافة هي حيث نتقاسم ونتنازع معاني أنفسنا، معاني كل منا للآخر، ومعاني العوالم الاجتماعية التي نعيش فيها.

تخلص الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية إلى استنتاجين من هذه الطريقة في التفكير بالثقافة. الأول، على الرغم من أن العالم موجود في كل ماديته الممكنة والمقيدة خارج الثقافة، فإنه عن طريق الثقافة فقط يمكن أن يقدّم معنى للعالم. بعبارة أخرى، الثقافة تبني الحقائق التي يبدو فقط أنها تصفها. والثاني، لأنه يمكن أن تعزى عدة معانٍ لنفس «النص» (أي شيء يمكن جعله دالاً)، فان صنع المعاني (أي، صنع الثقافة) هو دائماً موقع محتمل للنضال و/ أو للتفاوض. على سبيل المثال، الذكورة لها حالة وجود مادية حقيقيةً، نفكر فيها على أنها «بيولوجية»، ولكن هناك عدة طرق لتمثيل الذكورة في الثقافة، عدة طرق «لتكون المذكر». وعلاوة على ذلك، فإن هذه الطرق المختلفة لا تحمل جميعها مزاعم «الأصالة»، و«الحالة السوية» نفسها. لهذا، الذكورة قد تعتمد على الأحوال البيولوجية للوجود، ولكن ما تعنيه، والصراع حول ما تعنيه، يأخذ مكانه في الثقافة دائماً. وهذه ليست مسألة خلاف في دلالات الألفاظ - مسألة بسيطة حول تفسير أو فهم الكلمة بشكل مختلف - إنها مسألة تتصل بالعلاقات بين الثقافة والقوة؛ من يستطيع ادِّعاء القوة والسلطة لتعريف الحقيقة الاجتماعية، «لجعل العالم (وما فيه)» يتخذ معاني بطرق معينة.

الثقافة والقوة هما هدف الدراسة الرئيسي في الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية.

وكما يوضح هول (Hall, 1997: 4)، «المعاني [أي الثقافات]... تضبط سلوكنا وممارستنا وتنظمها - فهي تساعد في وضع القواعد، والمعايير والأعراف التي تنظم الحياة الاجتماعية وتحكمها. وهي... لذلك، ما يسعى إلى بنائه وتشكيله من يرغبون في حكم وضبط سلوك الآخرين وأفكارهم». والمعاني لها وجود «مادي»، في أنها تساعد على تنظيم الممارسة، وتؤسس معايير السلوك، كما لاحظنا في أمثلة الذكورة المختلفة وتقديم بطاقات التعريف في الصين.

بعبارة أخرى إذن، فإن الطرق المسيطرة لجعل العالم ذا معنى، والتي ينتجها من لديهم القوة لجعل معانيهم متداولة في العالم، تستطيع أن تولد «الحقائق المهيمنة»، التي ربما يصبح لها سلطة على الطرق التي بها نرى، ونفكر، ونتواصل، ونعمل في العالم وتصبح «الحس السليم» الذي يوجه أفعالنا، أو تصبح ما نوجّه إزاءها. لكن، على الرغم من أن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية تعترف بأن صناعات الثقافة هي موقع رئيسي للإنتاج الأيديولوجي، وتبني صوراً فورية، وأوصافاً، وتعاريف، وأطراً مرجعية لفهم العالم، فإنها ترفض فكرة أن «الناس» الذين يستهلكون هذه المنتجات «مغفلون ثقافيون»، ضحايا «شكل محدث من أفيون الشعوب». وكما يصر هول (Hall, 2009b):

> قد يجعلنا هذا الحكم نشعر بالصواب، والاحترام، والقناعة الذاتية لإدانتنا وكلاء التلاعب والخداع الجماهيري - الصناعات الثقافية الرأسمالية: ولكن لا أعلم إن كانت هذه وجهة نظر يمكن أن تعيش طويلاً باعتبارها تعليلاً مناسباً للعلاقات الثقافية، وبدرجة أقل باعتبارها منظوراً اشتراكياً لثقافة الطبقة العاملة وطبيعتها. وفي نهاية المطاف، فإن فكرة أن الناس قوة سلبية خالصة هي منظور لا اشتراكي عميق (512).

إن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية تسترشد بالطرح بأن الناس يصنعون الثقافة الشعبية من ذخيرة السلع التي تقدمها صناعات الثقافة. وعمل الثقافة الشعبية («الإنتاج في وضع الاستخدام») يمكن أي يكون ممكّنا للتابعين ولمقاومة الفهم السائد للعالم.

ولكن هذا لا يعني القول إن الثقافة الشعبية تمنح دائماً التمكين والمقاومة. وإنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك قد يكون سلبياً أحياناً، وإنكار أن المستهلكين مغفلون ثقافيون لا يعني إنكار أن صناعات الثقافة تسعى إلى التحكم. ولكنه إنكار أن الثقافة الشعبية لا تعدو أن تكون مشهداً منحطاً من التحكم أو التلاعب التجاري والأيديولوجي المفروض من فوق لجني الأرباح وتأمين السيطرة الاجتماعية. وتصر الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية على أن تقرير مثل هذه الأمور يتطلب اليقظة والانتباه إلى تفاصيل الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك للسلع التي قد يصنع منها الناس، أو لا يصنعون، ثقافة. وهذه ليست أموراً يمكن تقريرها مرة واحدة وإلى الأبد (خارج مصادفات التاريخ والسياسية) بلمحة نخبوية وسخرية متعالية. كذلك لا يمكن قراءتها بعيداً عن لحظة إنتاجها (العثور على معنى، والسرور والأثر الأيديولوجي، واحتمال الإدماج، وإمكانية المقاومة، في، التنوع، أو المقصد، أو وسائل الإنتاج، أو الإنتاج نفسه): هذه هي مجرد جوانب من سياق «الإنتاج المستعمل»، وفي النهاية، «الإنتاج المستعمل» هو الذي يمكن أن تقرّر فيه (عَرَضاً) الأسئلة عن المعنى، أو السرور، أو الأثر الأيديولوجي، أو الإدماج أو المقاومة.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A Reader, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Barrett, Michele, *The Politics of Truth: From Marx to Foucault*, Cambridge: Polity Press, 1991. مقدّمة مهمة عن ما بعد الماركسية.
- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism*, London: Methuen, 1979. يحتوي على فصول مهمة عن ألتوسير وماكيري.

- Bennett, Tony, Colin Mercer and Ianet Woollacott (eds), *Culture, Ideology and Social Process*, London: Batsford, 1981. يتكوّن القسم الرابع من مقالة لغرامشي وثلاثة مقالات أخرى تسترشد بنظرية الهيمنة. ويحتوي الكتاب أيضاً على أقسام مماثلة عن النزعة الثقافية والبنيوية.
- Hebdige, Dick, Subculture: *The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979. الرواية الأساسية عن الثقافات الفرعية الشبابية: مقدّمة ممتازة عن نظرية الهيمنة والثقافة الشعبية.
- Laing, Dave, *The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1978. مدخل سهل القراءة للنظريات الماركسية. يحتوي على قسم مهم عن الثقافية الشعبية.
- Marx, Karl and Frederick Engels, *On Literature and Art, St Louis*: Telos, 1973. مجموعة مفيدة من كتابات ماركس وإنجلز عن المسائل الثقافية.
- Nelson, Cary and Lawrence Grossberg [eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 1988. مجموعة مهمة من المقالات الحديثة عن الماركسية والثقافة.
- Showstack Sassoon, Anne, (ed.). *Approaches to Gramsci*, London: Writers and Readers, 1982. مجموعة من المقالات عن غرامشي. تحتوي على مسرد مفيد بالمصطلحات الأساسية.
- Si m, Stuart (ed.), *Post-Marxism: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. مجموعة مهمة من المقالات عن مسألة ما بعد الماركسية.
- Sirnon, Roger, *Cramsci's Political Thought: An Introduction*, London: Lawrence & Wishart, 1982. مدخل قيّم جداً عن غرامشي.
- Slater, Phil, *Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*, London: Routledge & Kegan Paul, 1977. يقدّم الكتاب عرضاً عاماً نقدياً لأعمال مدرسة فرانكفورت. الفصل الرابع، عن صناعة الثقافة، مفيد

جداً لدارسي الثقافة الشعبية.

التحليل النفسي

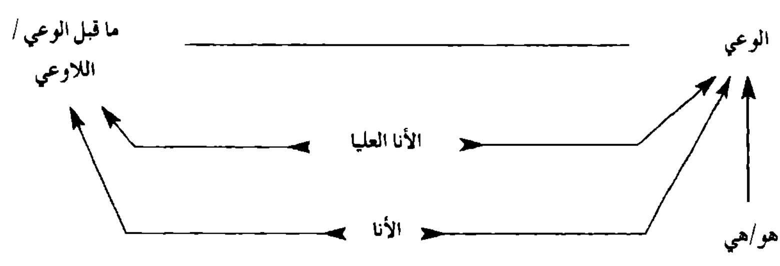
سنستعرض في هذا الفصل التحليل النفسي بمثابة أسلوب لقراءة النصوص والممارسات. وهذا يعني أنه على الرغم من أننا سنشرح إلى حد ما كيف أن التحليل النفسي يفهم السلوك الإنساني، فإن هذا سيتم فقط بمقدار ما يمكن أن يمتد إلى التحليل الثقافي في الدراسات الثقافية. ولهذا، فسنكون انتقائيين جداً من حيث جوانب التحليل النفسي التي نختارها للمناقشة.

التحليل النفسي الفرويدي

يرى سيجموند فرويد (Sigmund Freud, 1973a) أن خلق الحضارة قد أدى إلى كبت غرائز الإنسان الأساسية. وعلاوة على ذلك «فإن كل فرد يقوم بعملية دخول جديدة إلى المجتمع الإنساني يكرر تضحيته بإشباع غريزته لصالح المجتمع ككل (47). وأكثر الدوافع الغرائزية أهمية هي الدوافع الجنسية. وتطالب الحضارة بأن يتم إعادة توجيه هذه الدوافع في عمليات لا واعية من التسامي:

> يعني ذلك تحويلها عن أهدافها الجنسية وتوجيهها إلى أهداف أخرى أعلى اجتماعياً ولم تعد جنسية. ولكن هذا الترتيب غير مستقر، فالجنسي قد تم ترويضه بصورة غير كاملة، وفي حالة كل فرد يفترض به أن يشارك في عمل الحضارة، هناك مخاطرة في أن ترفض غرائزه الجنسية أن توضع في ذلك الاستخدام. ويعتقد المجتمع أنه لا يوجد تهديد قد ينشأ لحضارته أكثر من تحرير الغرائز الجنسية وعودتها إلى أهدافها الأصلية (47-8)[16].

الأمر الجوهري في هذه المحاجّة اكتشاف فرويد للاوعي. فهو أولاً يقسم النفس إلى قسمين، الوعي واللاوعي. الوعي هو القسم المتعلق بالعالم الخارجي، في حين أن اللاوعي هو موقع الدوافع الغرائزية والرغبات المكبوتة. وبعد ذلك يضيف إلى هذا النموذج الثنائي ما قبل الوعي preconscious. ما لا نستطيع تذكره في أي لحظة محددة- ولكننا نعلم أننا نستطيع استرداده بشيء من المجهود العقلي، نستعيده من ما قبل الوعي. وما هو في اللاوعي، ونتيجة للرقابة والمقاومة، يتم التعبير عنه دائماً في شكل مشوّه؛ فنحن لا نستطيع كفعل إرادي أن نستدعي مادة من اللاوعي إلى الوعي. ويقدم نموذج فرويد النهائي للنفس ثلاثة مصطلحات جديدة: الأنا ego، والأنا العليا Super-ego والـهو (أو هي) id (انظر الشكل 1 , 5)[17].



النفس عند فرويد

الهو أكثر الأجزاء بدائية من وجودنا. هو الجزء من «طبيعتها غير الشخصي، وهو، إذا جاز التعبير، عرضة للقانون الطبيعي» (Freud, 1984: 362)؛ إنه الجزء المظلم الذي لا يمكن الوصول إليه من شخصيتنا... فوضى، مرجل مليء بإثارات تغلي... إنه مليء بطاقة تصل إليه من الغرائز، ولكن ليس لها أي تنظيم، ولا تنتج أي إرادة جمعية، ولكن تسعى جاهدة فقط لإشباع الحاجات الغرائزية مراعية مبدأ المتعة» (Freud, 1973b: 106).

وتتطور الأنا من الهو: «لا تستطيع الأنا أن تتواجد في الفرد منذ البداية؛ فالأنا يجب تطويرها» (1984: 69). وكما يوضح أكثر، الأنا:

> ذلك القسم من الهو الذي تم تعديله بالتأثير المباشر للعالم الخارجي... وعلاوة على ذلك، فإن الأنا تسعى إلى حمل تأثير العالم الخارجي على الهو وتوجهاته، وتجهد إلى ان تضع مبدأ الواقع مكان مبدأ المتعة الذي يحكم الهو دون قيود... وتمثل الأنا ما يمكن أن تدعوه المنطق والحس السليم، على النقيض من الهو التي تحتوي على العواطف (363-4).

ويقارن فرويد (b1973) العلاقة بين الهو والأنا بأنهما يشبهان شخصاً يمتطي حصاناً: «يقدم الحصان طاقة الحركة، في حين أن الراكب يتمتع بميزة تقرير الهدف وتوجيه حركة الحيوان القوي، ولكن يظهر في الغالب بين الأنا والهو الوضع غير المثالي تماما بأن يصبح الراكب مجبراً على قيادة الحيوان عبر الممر الذي يريد أن يسير الحيوان فيه» [109-10]. تناضل الأنا في الواقع لخدمة ثلاثة أسياد، «العالم الخارجي»، و«الرغبة الجنسية للهو»، و«شدة الأنا العليا» (1984: 397).

ومع انحلال عقدة أوديب Oedipus complex (التي سنبحثها لاحقاً في هذا الفصل) فقط تظهر الأنا العليا. وتبدأ الأنا العليا بالاستيعاب الداخلي أو الغرس الداخلي لسلطة والدي الطفل، وخاصة سلطة الأب. ثم تتراكم فوق هذه السلطة الأولى أصوات أخرى للسلطة منتجة ما نفكر به على أنه الوعي. وعلى الرغم من أن الأنا العليا هي من عدة نواح صوت الثقافة، إلا أنها تبقى متحالفة مع الهو. ويفسرها فرويد كما يلي: «في حين أن الأنا هي في الأساس ممثلة للعالم الخارجي للواقع، فإن الأنا العليا بالمقابل تمثل العالم الداخلي، الهو» (360). «وبالتالي فإن الأنا العليا قريبة دائماً من الهو ويمكن أن تعمل ممثلاً لها مقابل الأنا. وهي تصل إلى أعماق الهو ولهذا السبب هي أبعد عن الوعي من الأنا» (390). وعلاوة على ذلك «يظهر التحليل في نهاية المطاف أن الأنا العليا قد تم التأثير عليها بعمليات بقيت غير معروفة للأنا» (392).

الهو ◄------► الأنا (الأنا العليا)

مبدأ المتعة ◄------► مبدأ الواقعية

نموذج فرويد لصراع النفس البشرية.

ثمة أمران خاصان يلاحظان حول نموذج فرويد للنفس. الأول، نحن نولد مع «هو» في حين أن «الأنا» تتطور مع الثقافة، والتي بدورها تنتج الأنا العليا. وبعبارة أخرى، فإن طبيعتنا محكومة (بنجاح أحياناً، ودون نجاح في أحيان أخرى) بالثقافة. وما يدعى «بالطبيعة الإنسانية» ليس شيئا طبيعياً «في الأساس»، ولكنه خضوع طبيعتنا لحكم الثقافة. وهذا يعني أن الطبيعة الإنسانية ليست شيئاً فطرياً وغير قابل للتغير، إنها، جزئياً على الأقل، شيء مقدم من الخارج. وعلاوة على ذلك، وبحكم أن الثقافة هي دائماً تاريخية ومتغيرة، فإنها في ذاتها عرضة للتغيير دائماً. والثاني، وربما أكثر جوهرية بكثير للتحليل النفسي، هو تصوير النفس وكأنها موقع لصراع دائم (انظر الشكل رقم 5, 2). والصراع الأكثر عمقاً هو بين الهو والأنا. فالهو يريد إشباع الرغبات دون اعتبار لمطالب الثقافة، في حين أن الأنا، وأحياناً بتحالف فضفاض مع الأنا العليا، مجبرة على تلبية مطالب المجتمع وقناعاته. وهذا النزاع يتم تصويره أحياناً كنزاع بين «مبدأ المتعة» و«مبدأ الواقع». على سبيل المثال، في حين أن الهو (محكومٌ بمبدأ المتعة) قد يطلب «أريد ذلك» (مهما كان ذلك) فإن الأنا (محكومة بمبدأ الواقع) يجب أن تؤجل التفكير بذلك حتى تقدر كيف يمكنها الحصول عليه.

«جوهر القمع»، بحسب فرويد، «يكمن في إبعاد شيء، وإبقائه على مسافة من الوعي» (147). وبهذه الطريقة، إذن، نستطيع القول إن القمع هو شكل خاص من فقدان الذاكرة؛ فهو يزيل كل الأشياء التي لا نستطيع، أو لا نريد، التعامل معها. ولكن، كما يوضح فرويد (1985)، من الممكن أن نكون قد قمعنا هذه الأشياء، ولكنها لم تندثر، في الواقع: وفعلياً، نحن لا نتخلى عن شيء أبداً؛ نحن فقط نستبدل شيئاً بشيء. وما يبدو تنازلاً هو في الواقع تشكيل لبديل أو تعويض (133). وهذه «التشكيلات التبديلية» تجعل بالإمكان «عودة المكبوت» (Freud 1984: 154). والأحلام تقدم أكثر انطلاق دراماتيكي لعودة المكبوت. وكما يدعي فرويد (1976) «إن تفسير الأحلام هو الطريق الملكي إلى اللاوعي (769).

إن الوظيفة الأساسية للأحلام هي أن تكون «حُراس النوم للتخلص من اضطرابات النوم» (Freud 1973a: 160). ويتعرض النوم للتهديد من ثلاث جهات: المحفزات الخارجية، والأحداث الحديثة، و«الدوافع الغرائزية المكبوتة، التي تترقّب فرصة لإيجاد

التعبير» (45). الأحلام تحرس النوم عن طريق إدماج الاضطرابات المحتملة في رواية أو سرد الحلم. فمثلاً، لو أن ضجة حدثت في أثناء النوم، فإن الحلم يحاول احتواء الضجة في تنظيم السرد. وبالمثل، عندما يتعرض النائم إلى اضطرابات جسدية (عسر الهضم هو أكثر الأمثلة وضوحاً)، فإن الحلم سوف يحاول استيعابها حتى لا تزعج نوم الحالم. غير أن المحفزات الداخلية والخارجية من هذا النوع يتم تحويلها دائماً. وكما يوضح، «لا تعيد الأحلام إنتاج المحفزات؛ إنها تتفحصها، وتصنع تلميحات لها، ثم تضعها ضمن سياق ما، وتضع مكانها شيئا آخر» (125). على سبيل المثال، قد تبدو الساعة المنبه وكأنها صوت أجراس كنيسة في صباح يوم أحد مشمس، أو صوت فرقة المطافئ المندفعة إلى موقع حريق مدمر. ولهذا، ورغم أننا نستطيع إدراك كيف أن التحفيز الخارجي قد يساهم بشيء في الحلم، فإنه لا يفسر لماذا، أو كيف، تم فحص هذا الشيء. وبالمثل، فإن الأحلام يتم تزويدها بالمعلومات بالتجارب الأخيرة، «بقايا النهار» (264). وهذه غالباً ما تقرره الكثير من محتويات الحلم، ولكن، كما يصرّ فرويد، وكما هو الحال مع الضوضاء والاضطرابات الجسدية، فإن هذه مجرد المادة التي يتشكل منها الحلم. وليست هي نفس الشيء كالرغبة اللاواعية. وكما يوضح، «إن الدافع اللاواعي هو الصانع الواقعي للحلم؛ إنه ما ينتج الطاقة النفسانية لبناء الحلم (b1973: 47).

والأحلام، وفقا لفرويد، هي دائماً «بنية تسوية» (48). أي أنها تسوية بين الرغبات النابعة من الهو، والرقابة التي تفعّلها الأنا: «إذا كان معنى أحلامنا يبقى عادة غامضاً لنا... فإن ذلك يرجع إلى أنها تحتوي على رغبات نخجل منها؛ وهذه يجب أن نخفيها عن أنفسنا، وبالتالي يتم كبتها، ودفعها في اللاوعي. والرغبات المكبوتة من هذه النوع ومشتقاتها يُسمح لها بالظهور في التعبير فقط في شكل مشوه للغاية (1985: 136). الرقابة تحدث ولكن الرغبات يتم التعبير عنها، بمعنى أنه يتم تشفيرها في محاولة للتملص من الرقابة. وبحسب صيغة فرويد الشهيرة (1976) «الحلم هو تحقيق (مقنّع) لرغبة (مقموعة أو مكبوتة)» (244).

تنتقل الأحلام بين مستويين: أفكار الحلم الكامنة (اللاوعي)، والمضمون المعلن (ما يتذكر الحالم أنه حلم به). ويحاول تحليل الأحلام فك شيفرة المضمون المعلن في سبيل

اكتشاف «المعنى الواقعي «للحلم. وللقيام بذلك فإن عليه فك شيفرة الآليات المختلفة التي ترجمت أفكار الحلم الكامنة إلى مضمون معلن. وهو يدعو هذه الآليات «أعمال الحلم» (2009: 246). ويتألف عمل الحلم من أربع عمليات: التكثيف، والاستبدال، والترميز، والمراجعة الثانوية. وتنتج كل منها بدورها «تحويل الأفكار إلى تجربة هلوسية» (a1973: 250).

المحتوى المعلن هو دائماً أصغر من المحتوى الكامن. وهذا نتيجة التكثيف، الذي يمكن أن يعمل في ثلاث طرق مختلفة: (i) يتم حذف العناصر الكامنة، و(ii) يصل جزء فقط من عنصر كامن إلى المضمون المعلن، و(iii) يتم تكثيف العناصر الكامنة التي بينها شيء مشترك في «هياكل مركبة» (2009: 47)، ونتيجة التكثيف، فإن عنصراً في الحلم المعلن قد يتصل (تكون له علاقة) بعناصر عديدة في الأفكار الحلمية الكامنة، ولكن، وبالعكس أيضاً، قد يكون عنصر في الأفكار الحلمية ممثلاً في عدة صور في [المضمون المعلن] الحلم» (b1973: 49). ويقدم فرويد المثال التالي:

> لن تجد صعوبة في استذكار حالات من أحلامك الخاصة عن أشخاص مختلفين تم تكثيفهم في شخص واحد. شخصية تسوية كهذه قد تبدو مثل A، ولكن يمكن إلباسها مثل B، وقد يقوم بأمور نذكر أن C يقوم بها، وفي نفس الوقت قد تعلم أنه هو (D 2009: المرجع نفسه).

وتظهر العناصر الكامنة أيضاً في المضمون المعلن عبر سلسلة من الروابط أو التلميحات التي يدعوها فرويد الاستبدال. وتعمل هذه العملية بطريقتين:

> في الأولى، يتم استبدال عنصر كامن ليس بجزء لا يتجزأ منه، ولكن بشيء أكثر بعداً – أي بتلميح، وفي الثانية، يتم تحويل النبرة المادية من عنصر مهم إلى عنصر آخر غيره عديم الأهمية، بحيث يبدو الحلم ذا مركز مختلف وغريباً (248).

هذا الجانب الأول من الاستبدال يعمل على طول سلاسل من الروابط التي يلمّح فيها ما هو موجود في المضمون المعلن إلى شيء في أفكار الحلم الكامنة. فلو أنني، على سبيل المثال، أعرف شخصاً يعمل معلمة مدرسة، فقد تظهر في أحلامي كأنها حقيبة. وبهذه الطريقة، فإن التأثير (الكثافة العاطفية المرتبطة بالشخص/ الشكل) تحول من مصدره (تلك التي تعمل في مدرسة)، إلى شيء مرتبط بعملها في مدرسة. أو إذا كنت أعرف شخصية اسمها كلارك، فإنها قد تظهر في أحلامي كشخص يعمل في مكتب. ومرة أخرى، فإن التأثر ينتقل مع سلسلة من الارتباطات من اسم شخص أعرفه إلى فعالية مرتبطة باسمها. وأنا قد أحلم بحلم يقع في مكتب، وألاحظ فيه شخصاً يعمل على مكتب (قد لا يكون حتى امرأة). ولكن جوهر حلمي هو امرأة أعرفها تُدعى كلارك. وهذه الأمثلة تعمل بشكل كنائي (metonymically) من حيث التشابه على أساس الانقباض: الجزء يقف عوضاً عن الكل. وتغير الآلية الثانية للاستبدال التركيز في الحلم. فما يبدو في المضمون المعلن «ذو مركز مختلف عن أفكار الحلم- فمضمونه يحتوي على عناصر مختلفة بمثابة نقطته المركزية (1976: 414)؛ و«بمساعدة الاستبدال «فإن مراقب الأحلام يخلق بُنىً استبدالية هي... تلميحات ليس من السهل تمييزها على أنها كذلك، ولا يمكن تتبع الطريق منها بسهولة عودة إلى الشيء الأصيل، وهي مرتبطة بالشيء الأصيل بالروابط الخارجية الأغرب، والأكثر استثنائية» (a1973: 272). وهو يوضح هذا الجانب الثاني من الاستبدال بنكتة:

> كان هناك حداد في قرية، وقد ارتكب جريمة عقوبتها الإعدام. وقضت المحكمة أنه يجب معاقبة هذه الجريمة، ولكن لأن الحداد هو الحداد الوحيد في القرية ولا يمكن الاستغناء عنه، ولأنه من ناحية أخرى هناك ثلاثة خياطين يعيشون هناك، فقد تم شنق أحدهم بدلاً منه (2009: 249).

وفي هذا المثال، تغيّرت سلسلة الروابط والتأثير بشكل دراماتيكي. فالعودة إلى الحداد من مصير أحد الخياطين يتطلب قدراً كبيراً من التحليل، ولكن يبدو أن الفكرة المركزية

هي. «يجب تنفيذ العقوبة حتى ولو لم تقع على المذنب» (1984: 386). وعلاوة على ذلك، وكما يوضح، «لا يوجد هناك جزء آخر من عمل الحلم أكثر مسؤولية من جعل الحلم غريباً ولا يمكن استيعابه من قبل الحالم. إن الاستبدال هو الوسيلة الرئيسية المستخدمة في تشويه الحلم وإليها يجب أن تستسلم أفكار- الحلم [الكامنة] تحت تأثير الرقابة (b1973: 50).

الجانب الثالث من عمل الحلم، ويعمل في الجانبين الأولين، هو التعبير بالرموز (الترميز)، «ترجمة أفكار الحلم إلى وضع بدائي من التعبير شبيه بكتابة الصور (a1973: 267)، حيث «تكون فيها أفكار الحلم الكامنة... قد تم تهويلها وتوضيحها» (b1973: 47). والترميز يحول الأفكار الكامنة [للحلم] التي تم التعبير عنها بكلمات إلى صور حسية، معظمها من النوع البصري (a1973: 215). ولكن كما يوضح فرويد تماماً، لا يتم تحويل كل شيء بهذه الطريقة: فبعض العناصر موجودة في أشكال أخرى. ومع ذلك، فالرموز تشمل جوهر تشكيل الأحلام (2009: 249). وعلاوة على ذلك، فإن الأغلبية العظمى من الرموز في الأحلام، كما يؤكّد فرويد، «هي رموز جنسية» (a973: 187). ولهذا، على سبيل المثال، فإن الأعضاء التناسلية للذكور يتم تمثيلها في الأحلام بسلسلة من «البدائل الرمزية» المنتصبة مثل العصي، والمظلات، والأعمدة، والأشجار»، وبأشياء قادرة على الولوج أو الاختراق، مثل السكاكين، والخناجر، والرماح، والسيوف... والبنادق، والمسدسات، والمسدسات ذات الطاحونة «(188). أما الأعضاء التناسلية للإناث فيتم تمثيلها بأشياء تشترك في «سمات ضم فضاء، أو حيز أجوف يمكن أن يأخذ شيئاً في داخله مثل «الحُفَر، والتجاويف، والفجوات، والسفن، والزجاجات... والأوعية، والصناديق، والعلب، والحقائب، والجيوب، وهلم جراً» (189). وهذه البدائل الرمزية مستمدة من مخزون دائم التغير من الرموز. وهو يوضح ذلك في مناقشته للطريقة التي يتم بها استخدام الأشياء القادرة على تحدي قوانين الجاذبية لتمثيل الانتصاب الذكري. فقد كتب في عام 1917، مشيراً إلى أن منطاد زبلين Zeppelin قد انضم مؤخراً إلى مخزون هذه الأشياء (1976: 188). وعلى الرغم من أن هذه الرموز مأخوذة من الأساطير، والدين، وحكايات الجن، والنكات، ولغة الاستخدام اليومي، فإن الأشياء لا يتم اختيارها عن وعي من المخزون:

«معرفة الترميز هي لا وعي بالنسبة للحالم... إنها تخص حياته العقلية» (1973: 200). وثمة مثال آخر على دور الثقافة في التحليل النفسي هو اللغة. فإن الروابط التي قد يقدمها المريض إلى شيء ما سيتم تفعيلها أو تقييدها باللغة (اللغات) التي قد يتكلمها، وعلاوة على ذلك، فإن الأمثلة المختلفة التي يقدمها فرويد (1976) لكلمات تمثل شيئاً آخر غير معناها الحرفي، هي أيضاً محدودة باللغة (اللغات) التي يفهمها المريض.

يوضح فرويد بجلاء استحالة تفسير الحلم ما لم يكن تحت تصرف المرء ارتباطات الحالم بها؛ (1973: 36). ربما تعطي الرموز جواباً أولياً عن السؤال «ماذا يعني هذا الحلم؟» ولكنها إجابة أولية فقط يجب تأكيدها، أو نفيها، بتحليل للجوانب الأخرى من عمل الحلم جنباً إلى جنب مع تحليل الروابط التي استحضرها الشخص الذي يتم تحليل حلمه. وكما يحذر: «أرغب في التحذير من المبالغة في تقدير أهمية الرموز في تفسير الأحلام، ومن قصر عمل ترجمة الأحلام إلى مجرد ترجمة الرموز، ومن التخلي عن أسلوب الاستفادة من روابط الحالم (477). وعلاوة على ذلك، فإن الرموز كثيراً ما يكون لها أكثر من معنى واحد، أو حتى عدة معانٍ،... ويمكن فقط الوصول للتفسير الصحيح في كل مناسبة بناء على السياق، (1976: 470). ومرة أخرى، فإن السياق شيء أنشأه الحالم.

والعملية النهائية لعمل الحلم هي المراجعة الثانوية. وهذه هي السرد الذي يضعه الحالم على رمزية الحلم. وهي تأخذ شكلين. الأول، التقرير اللفظي للحلم: ترجمة الرموز إلى لغة وسرد... «نملأ الفراغات ونقدم روابط، وفي قيامنا بذلك غالباً ما نكون مذنبين بإساءة فهم كاملة» (b1973: 50). والثاني، والأكثر أهمية أن المراجعة الثانوية هي الاستراتيجية النهائية الحاسمة والموجهة للأنا، وهي تمنح المعنى والاتساق في عمل رقابة (لا واعية).

بعد تفسير الأحلام، ربما كان أكثر ما اشتهر به فرويد هو نظريته عن عقدة أوديب. وقد طور فرويد العقدة من مسرحية سوفوكليس Sophocles «الملك أوديب» Oedipus The King (حوالي 477 قبل الميلاد). يقوم أوديب في مسرحية سوفوكليس بقتل والده (غير مدرك أنه والده) ويتزوج من أمه (غير مدرك أنها أمه). وعند اكتشافه الواقع، يعمي أوديب نفسه ويذهب إلى المنفى. وقد طور فرويد صيغتين من عقدة أوديب، واحدة للصبيان وواحدة للبنات. فحوالي سن الثالثة إلى الخامسة، تصبح الأم (أو من تقوم بالدور

الرمزي للأم) محط رغبة الصبي. وعلى ضوء هذه الرغبة، فإن الأب (أو من يقوم بالدور الرمزي للأب) يُرى كمنافس على حب الأم ومودتها. ونتيجة لذلك، فإن الصبي يرغب في موت الأب. ومع ذلك، فإن الطفل يخشى قوة الأب، وبخاصة قوته على الانتقام. ولهذا يتخلى الصبي عن رغبته في الأم ويبدأ في التماهي مع الأب، واثقاً من معرفة أنه في أحد الأيام ستكون له قوة الأب، بما في ذلك زوجة (كبديل رمزي للأم) خاصة به.

لم يكن فرويد واثقا من كيفية عمل عقدة أوديب بالنسبة للبنات: «يجب الاعتراف أنه بشكل عام فإن رؤيتنا المتبصرة لهذه العمليات التطورية في البنات غير مقنعة، وهي ناقصة وغامضة (1977: 321)»[18]. ونتيجة لذلك فقد استمر في مراجعة أفكاره حول هذا الموضوع. وإحدى الصيغ تبدأ برغبة الفتاة في الأب (أو من له الدور الرمزي للأب). وتُرى الأم (أو من لها الدور الرمزي للأم) بمثابة منافس على حب الأب ومودته. وترغب البنت في موت الأم. وتنحل العقدة عندما تتماهى البنت مع الأم، مقدرة أنها ستصبح مثلها في أحد الأيام. ولكنه تماهٍ يبعث على الاستياء – فالأم تفتقر للقوة. وفي رواية أخرى، يرى أن عقدة أوديب «نادراً ما تتجاوز أخذ دور أمها وتبني توجه انثوي نحو والدها» (المرجع نفسه). ونظراً إلى أن النبت تدرك مسبقاً أنها مخصيّة، فإنها تبحث عن تعويض: «تتخلى عن رغبتها في أن يكون لها عضو ذكري، وتضع مكانها رغبة في أن يكون لديها طفل: وبوضع هذا الهدف نصب عينها فإنها تتخذ من والدها هدفاً أو موضعاً للحب» (340). وتتضاءل تدريجياً رغبة البنت في طفل والدها: «قد يكون لدى المرء الانطباع بأن عقدة أوديب يتم التخلي عنها بعد ذلك بالتدريج لأن الرغبة لم تتحقق أبداً» (321). ويكون التناقض «في حين أن عقدة أوديب تُحطم بعقدة الخِصاء عند الذكور، فإنها في البنات تصبح ممكنة ويقاد إليها بعقدة الخِصاء» (341)[19].

ثمة طريقتان على الأقل يمكن بهما استخدام التحليل النفسي الفرويدي بمثابة أسلوب لتحليل النصوص. النهج الأول محوره المؤلف، ويعامل النص كأنه معادل لحلم المؤلف. يحدد فرويد (1985) ما يدعوه «صنف الأحلام التي لم يُحلم بها أبداً. أحلام خلقها الكتاب التخيليون ونسبوها إلى الشخصيات التي تم اختراعها في إطار القصة» (33). ويعتبر سطح النص (الكلمات والصور) كأنه المضمون المعلن، في حين أن المضمون الكامن هو

رغبات الكاتب الخفية. وتتم قراءة النصوص بهذه الطريقة لاكتشاف خيالات المؤلف، وتُرى أنها المعنى الواقعي للنص. ووفقا لفرويد (a1973):

> الفنان... منطوٍ، ليس بعيداً عن العصاب». وهو مرهق بحاجات غرائزية قوية للغاية. إنه يرغب في الفوز بالشرف، والسلطة، والغنى، وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى وسائل تحقيق هذه الإرضاءات. وبالتالي، وكأي رجل آخر غير راضٍ، فإنه يبتعد عن الواقع ويحوّل كل اهتماماته، ورغباته الجنسية أيضاً، إلى البُنى المتمناة لحياته الخيالية حيث قد يؤدي المسار إلى العصاب (423).

يُعلي الفنان رغبته. وبقيامه بذلك فإنه يجعل خيالاته متاحة للآخرين، وبالتالي «من الممكن للآخرين أن يشاركوه الاستمتاع بها» (423:4). فهو «يجعل من الممكن لأشخاص آخرين... أن يستمدّوا العزاء والسرور في لاوعيهم الذي أصبح متعذراً الوصول إليه من قبلهم» (424). والنصوص تهدئ الرغبات غير المحققة لدى الفنان المبدع في المقام الأول، وبالتالي في جمهوره من المشاهدين، (1986: 53). وكما يشرح: «إن الهدف الأول للفنان هو تحرير نفسه، ثم، وعن طريق إيصال أعماله للناس الآخرين الذين يعانون من نفس الرغبات المحبوسة، يقدم لهم التحرر نفسه» (53).

النهج الثاني محوره القارئ، وهو يُستمد من الجانب الثانوي من النهج المتركّز على المؤلف. يهتم هذا النهج بكيف تسمح النصوص للقراء بتمثل الرغبات والنزوات والأوهام رمزياً في النصوص التي يقرؤونها. وبهذه الطريقة، فإن النص يعمل بمثابة حل بديل. وينشر فرويد فكرة «تباشير المتعة» fore-pleasure لشرح الطريقة التي تمكّن بها مسرات النص «إطلاق المزيد من المتع الأكبر المنبعثة من مصادر نفسانية أكثر عمقاً» (1985: 141). وبعبارة أخرى، تبرز النصوص القصصية تخيلات توفر إمكانية السرور والاكتفاء اللاواعي. وكما يفسر:

> في رأيي، جميع المتعة الجمالية التي يتيحها لنا الكاتب الخلّاق لها طابع «تباشير

المتعة»... تمتعنا الفعلي بعمل تخيلي يتقدم من التحرر ومن التوتر في أذهاننا... ويمكننا من الآن فصاعداً من التمتع بأحلام يقظتنا دون لوم للذات أو خجل (المرجع نفسه).

بعبارة أخرى، على الرغم من أننا نستمد المتعة من القيم الجمالية للنص، فإن هذه في الواقع فقط الآلية التي تتيح لنا الولوج إلى متع أكثر عمقاً من الخيال اللاواعي.

الصغيرة ذات الرداء لأحمر

كان هناك في يوم من الأيام طفلة صغيرة حلوة أحبها الجميع وكانوا كثيراً ما يطيلون النظر إليها، وأكثر من أحبها كان جدتها التي تحاول دائماً تقديم هدايا جديدة للطفلة. وفي أحد الأيام قدمت لها غطاء رداءً مخملياً أحمر صغيراً، ولأنه ناسبها جداً فإنها لم تعد ترغب في ارتداء شيء آخر، حتى أصبحت ببساطة تدعى بالصغيرة ذات الرداء الأحمر. وفي أحد الأيام قالت لها والدتها «تعالي» يا ذات الرداء الأحمر، هذه قطعة كعك (كيك) وزجاجة نبيذ، اذهبي بها إلى جدتك؛ إنها مريضة وضعيفة وستتمتع بهما كثيراً. اذهبي قبل ان تشتد الحرارة، وفي طريقك حاذري خطواتك كأي فتاة صالحة، ولا تبتعدي عن الدرب وإلا سقطتِ وكسرت الزجاجة ولن تحصل جدتك على شيء. وعندما تدخلين غرفتها تذكري أن تقولي صباح الخير وأن لا تحملقي في أنحاء الغرفة كلها أولاً. فأجابت الصغيرة أمها قائلة «لا تقلقي، سأقوم بكل شيء كما يجب أن أفعل، وأعدك بذلك بإخلاص. وكانت الجدة تعيش بعيداً في الغابة، على بعد نصف ساعة من القرية. عندما دخلت الصغيرة الغابة قابلها الذئب، ولم تكن تعرف كم هو وحش شرير، ولم تخف منه. قال لها «صباح الخير، يا ذات الرداء الأحمر». «أشكرك، يا ذئب». «إلى أين أنت ذاهبة في وقت مبكر يا صغيرة؟» «إلى منزل جدتي». «ما الذي تحملينه تحت مئزرك؟» «كعكة ونبيذ.. لقد خبزنا بالأمس، وجدتي مريضة وضعيفة، لذا ستحصل على ما يساعدها على استعادة قوتها.

«وأين تعيش جدتك يا صغيرة؟» قالت الصغيرة، «على بعد أكثر من ربع ساعة أخرى من السير في الغابة، تحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها وهناك سياج من شجرات البندق بقربه، وأنا متأكدة أنك تعرف المكان.»
فكر الذئب في سرّه: هذه الصغيرة الناعمة، ستكون لقمة شهية، بل إن مذاقها أفضل من مذاق المرأة العجوز. ولكن علي أن أعالج الأمر بمكر وسأفوز بهما معاً. وهكذا سار مدة وجيزة بجانب ذات الرداء الأحمر ثم قال «انظري يا صغيرة إلى هذه الأزهار الجميلة تنمو حولنا لماذا لا تنظرين حولك؟ أعتقد أنك حتى لا تلاحظين عذوبة غناء الطيور. إنك تسيرين إلى الأمام مباشرة وكأنك ذاهبة إلى المدرسة، مع أنها متعة كبيرة هنا في الغابة.
نظرت ذات الرداء الأحمر الصغيرة إلى الأعلى، وعندما رأت أشعة الشمس ترقص جيئة وذهاباً بين الأشجار، والأزهار الجميلة تنمو في كل مكان، فكرت: لو أنني آخذ لجدتي باقة من الأزهار اليانعة فسيسعدها ذلك أيضاً، وما زال الوقت مبكراً جداً وسأصل إلى هناك في وقت قريب. أسرعت بعيداً عن الدرب إلى داخل الغابة بحثاً عن الأزهار. وكلما قطفت زهرة بدا أنها ترى واحدة أجمل منها تنمو على مسافة أبعد، وركضت لتقطفها، وتعمقت أكثر داخل الغابة. ولكن الذئب انطلق مباشرة إلى منزل جدتها وطرق على الباب.
«من هناك؟» «أنا ذات الرداء الأحمر، وقد أحضرت لك بعض الكعك والنبيذ؛ افتحي الباب.» فقالت الجدة: «فقط ادفعي المزلاج للأسفل، إنني لا أقوى على النهوض من الفراش.» دفع الذئب المزلاج إلى أسفل، ودون أي كلمة ذهب مباشرة إلى فراش المرأة العجوز والتهمها. ثم لبس ملابسها وغطاء رأسها الليلي وتمدد في سريرها وأرخى الستائر.
لكن الصغيرة ذات الرداء الأحمر كانت تقطف الأزهار، وعندما قطفت كمية كبيرة بحيث لم تعد تستطيع حمل المزيد منها تذكرت جدتها وانطلقت ثانية نحو منزلها. فوجئت لأن الباب كان مفتوحاً، وعندما دخلت الغرفة بدا كل شيء غريباً حتى أنها فكرت: يا إلهي، كم أشعر بالتوتر اليوم، ومع ذلك فأنا دوماً

أتمتع بزيارة جدتي! صاحت: «صباح الخير،» لكنها لم تتلق جواباً. فتوجّهت إلى السرير وفتحت الستائر - وكانت جدتها متمددة هناك وقلنسوتها مسحوبة للأسفل على وجهها وبدت غريبة جداً. «لماذا يا جدتي، لك أذنان كبيرتان!» «لأسمعك أفضل بهما». «لماذا يا جدتي لك عينان كبيرتان!» «لأراك أفضل بهما».» لماذا يا جدتي ذراعاك كبيرتان! «لأمسكك أفضل بهما». «ولكن يا جدتي، كم هما فكاك كبيران!» «لآكلك أفضل بهما». وما إن قال الذئب ذلك حتى خرج من السرير وابتلع ذات الرداء الأحمر لصغيرة المسكينة.

بعد أن أشبع شهيته، تمدد الذئب على الفراش ثانية، فنام وبدأ بالشخير صوت عال. وكان صياد ماراً مصادفة بجانب المنزل في تلك اللحظة ففكر: كيف أن امرأة عجوزاً تشخر هكذا، دعونا نرى ما خطبها. وهكذا دخل الغرفة، وعندما وصل إلى السرير رأى الذئب مستلقياً هناك فقال: «وجدتك هنا، أيها الماكر، كنت أبحث عنك منذ وقت طويل». وكان على وشك تسديد بندقيته نحوه عندما خطر بباله أن الذئب ربما ابتلع المرأة العجوز، وأنه ما زال بالإمكان إنقاذها - وهكذا بدلاً من إطلاق النار أحضر مقصاً وبدأ بفتح معدة الذئب النائم وبعد قصة أو اثنتين، رأى رداء الصغيرة الأحمر، وبعد عدة قصات قفزت خارجه وهي تصيح: «كم كنت خائفة، كم كان الظلام حالكاً داخل الذئب!» وبعدها خرجت جدتها العجوز أيضاً، وهي لا تزال حية ولا تكاد تستطيع أن تتنفس. لكن الصغيرة أسرعت وأحضرت بعض الحجارة الكبيرة، وملأت بها بطن الذئب، وعندما استيقظ حاول أن يركض هارباً، ولكن الحجارة كانت ثقيلة جداً بحيث انهار ومات من السقطة.

سرّ الثلاثة عندئذ؛ قام الصياد بسلخ الذئب وأخذ جلده لمنزله، وأكلت الجدة الكعكة وشربت النبيذ اللذين أحضرتهما ذات الرداء الأحمر الصغيرة، وقد أشعرها ذلك بالتحسن. ولكن ذات الرداء الأحمر الصغيرة قالت لنفسها: «لن أحيد ما دمت حيّة عن الدرب وأركض في الغابة لوحدي، في حين قالت والدتي أن علي ألا أفعل ذلك.

ما سبق هو قصة خيالية جمعها جاكوب وويلهلم غريم Jacob and Wilhelm Grimm في أوائل القرن التاسع عشر. نهج التحليل النفسي لهذه القصة سيحللها كحلم بديل (يبحث عن عمليات عمل الحلم) تبدو فيه دراما عقدة أوديب بارزة. فذات الرداء الأحمر الصغيرة هي الابنة التي ترغب في الأب (الذي يقوم بدوره في الدرجة الأولى الذئب). ولإزالة الأم (المكثفة في مخلوق مركب هو الأم والجدة)، فإن ذات الرداء الأحمر الصغيرة توجه الذئب إلى منزل جدتها. وفي قصة إضمارية للغاية، فإن من المثير للاهتمام أن وصفها للمكان الذي تعيش فيه جدتها هو اللحظة التفصيلية الواقعية الوحيدة في جميع القصة. ففي إجابتها عن سؤال الذئب، تقول «على بعد أكثر من ربع ساعة أخرى من السير في الغابة تحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها، وهناك سياج شجرات البندق بقربه، أنا متأكدة أنك تعرف المكان». يأكل الذئب الجدة (استبدال للجماع)، ثم يأكل ذات الرداء الأحمر الصغيرة. وتنتهي القصة بالصياد (أب ما بعد أوديب)، موصلاً الجدة (الأم الكبيرة) والابنة إلى عالم ما بعد أوديب، حيث تكون العلاقات العائلية «الطبيعية» قد استعيدت. والذئب مات، وذات الرداء الأحمر الصغيرة تقطع وعدا بأنها لن تحيد عن الدرب وتركض في الغابة لوحدها، في حين أن الأم قالت بأن عليها ألا تفعل ذلك. والمقطع الأخير يلمح إلى نقطة فرويد حول التماهي الذي يُشعر بالازدراء. وبالإضافة إلى هذه الأمثلة على التكثيف والاستبدال، فإن القصة تحتوي على حالات عديدة من الترميز. وتتضمن الأمثلة الأزهار والغابة، والدرب، والرداء المخملي الأحمر، وزجاجة النبيذ تحت مئزرها (إذا تركت الدرب قد تقع الزجاجة وتكسر)... وجميع هذه تضيف دفعة رمزية أكيدة للسرد.

وما قاله فرويد عن تفسير الأحلام يجب أخذه بالاعتبار عندما ننظر في نشاطات القراء. وكما قد تذكرون، فإنه قد حذر من استحالة تفسير حلم ما لم يكن تحت تصرف المرء ارتباطات الحالم بها (1973:36). وهذا يثير بعض القضايا النظرية المثيرة جداً للاهتمام فيما يتعلق بمعنى النصوص. فهي تقول إن معنى النص ليس فقط في النص نفسه، بل إننا في حاجة إلى أن نعرف الروابط التي يحمّلها القارئ على النص. وبعبارة أخرى، هو يشير بوضوح إلى الادّعاء بأن القارئ لا يقبل بسلبية معنى النص: فهو ينتج بفاعلية معناه،

مستخدماً الخطابات التي يستحضرها للمواجهة مع النص. وقراءتي الخاصة لقصة ذات الرداء الأحمر الصغيرة ممكنة فقط بسبب معرفتي للخطاب الفرويدي. وكان تفسيري دون هذه المعرفة سيكون مختلفاً.

إن ترجمة فرويد للتحليل النفسي إلى التحليل النصي يبدأ بصيغة فجة إلى حد ما من السيرة الذاتية النفسية وتنتهي برواية معقدة إلى حد ما عن كيفية صنع المعنى. وعلى أي حال، فإن اقتراحاته حول المسرات الواقعية للقراءة قد يكون لها تأثير معطّل معين على انتقادات التحليل النفسي. أي، إذا كان المعنى يعتمد على الروابط التي يجلبها القارئ إلى النص، فما هي قيمة تحليل النص تحليلاً نفسياً؟ وعندما يخبرنا ناقد محلل نفسي أن النص يعني في الواقع شيئاً ما، فإن المنطق في التحليل النفسي الفرويدي هو القول بأن هذا هو فقط ما يعنيه لك أنت.

التحليل النفسي اللاكاني

يعيد جاك لاكان Jacque Lacan قراءة فرويد مستخدماً المنهجية النظرية التي طوّرتها البنيوية structuralism. وهو يسعى إلى ربط التحليل النفسي بقوة في الثقافة لا في علم الأحياء. وكما يشرح، فإن هدفه هو تحويل «معنى عمل فرويد بعيداً عن الأساس البيولوجي الذي كان يرغب فيه نحو المراجع الثقافية التي أطلقت من خلالها» (1989: 116). وهو يأخذ بنيان فرويد التطوّري ويعيد ربطه من خلال قراءة نقدية للبنيوية لينتج تحليلاً نفسياً ما بعد البنيوي. وكان لرواية لاكان لتطور «الموضوع» البشري تأثير هائل على الدراسات الثقافية وخاصة دراسة السينما.

وفقاً للاكان، فإننا نولد في حالة «افتقار»، وبالتالي نقضي بقية حياتنا محاولين التغلب على هذه الحالة. وتُجرَب (أو تُختبَر) الحاجة بطرق مختلفة وكأشياء مختلفة، ولكنها دائماً تعبير غير قابل للتمثيل للحالة الجوهرية باعتباره إنساناً. والنتيجة هي سعي لا ينتهي بحثاً عن لحظة متخيلة من الوفرة. ويفسر لاكان ذلك بأنه بحث عما يدعوه الكائن الآخر الصغير، وهو مرغوب فيه لكنه بعيد المنال للأبد، كائن ضائع، يدلّ على لحظة تخيلية من

الزمن. ولأننا لا نستطيع الإمساك بهذا الكائن أبداً، فإننا نواسي أنفسنا باستراتيجيات استبدالية وكائنات بديلة.

ويرى لاكان أننا نقوم برحلة عبر ثلاث مراحل من التطوّر: الأولى هي «مرحلة المرآة»؛ والثانية هي «لعبة فورت دا fort–da game»، والثالثة هي «عقدة أوديب». تبدأ حياتنا في عالم يدعوه لاكان **«واقع Real»**. نحن هنا ببساطة. في الواقعي لا نعرف أين ننتهي وأين يبدأ كل شيء آخر. الواقع مثل الطبيعة Nature قبل الترميز (أي قبل التصنيف الثقافي). إنه في الخارج في ما قد تدعوه «الواقع الموضوعي»، وفي الداخل في ما يسميه فرويد محركاتنا الغرائزية. الواقع هو كل شيء قبل أن يصبح متوسطاً (مندمجاً) بواسطة الرمزي Symbolic. الرمزي يقطع الواقع إلى أجزاء منفصلة. ولو كان بالإمكان الوصول إلى ما وراء الرمزي، لرأينا الواقع وكأن كل شيء مندمج في كتلة واحدة. وما نظن أنه كارثة طبيعية ما هو إلا انفجار للواقع. لكن كيفية التصنيف تكون دائماً من داخل الرمزي، وحتى عندما ندعوه كارثة طبيعية فإننا نكون قد رمّزنا الواقع. للتعبير عن ذلك بطريقة أخرى، الطبيعة باعتبارها طبيعة Nature هي دائماً تعبير مطور عن الثقافة: الواقع موجود، ولكن دائماً كما تشكّل الحقيقة (أي تم جلبها إلى حيز الوجود) من قبل الثقافة – الرمزي. وكما يشرحها لاكان، «إن مملكة الثقافة مفروضة فوق مملكة الطبيعة» (73): «عالم الكلمات... يخلق عالم الأشياء» (72).

وفي عالم الواقع، فإن اتحادنا مع الأم (أو مع من يلعب هذا الدور الرمزي) مُجرَّبٌ على أنه مثالي وكامل. وليس لدينا شعور بأنانية منفصلة. وشعورنا بأننا فرد مميز يبدأ بالظهور فقط فيما يدعوه لاكان (2009) «مرحلة المرآة». وكما يوضح لاكان، فإننا جميعاً ولدنا قبل الأوان. ويستغرق الأمر بعض الوقت كي نكون قادرين على التحكم بحركاتنا وتنسيقها. وهذا لا يتحقق بالكامل عندما يرى الطفل الرضيع نفسه لأول مرة في المرآة (بين سن 6 أشهر و18 شهراً)[20]. فالرضيع الذي «ما زال غارقاً في عجزه الحركي واعتماده على الرضاعة» يشكل تماهياً مع الصورة في المرآة. والمرآة توحي بالسيطرة والتنسيق اللذين لم يوجدا بعد. ولهذا فإن الرضيع عندما يرى نفسه لأول مرة في المرآة، فإنه لا يرى فقط صورة عن نفسه الحالية، ولكن أيضاً الوعد بنفس أكثر كمالا، وفي هذا الوعد تبدأ الأنا بالظهور. ووفقا

للاكان، «مرحلة المرآة عبارة عن دراما يعجل دفعها الداخلي من قصور في التوقع- وهي تصنع للموضوع، ومحصورة في إغراء التماهي المكاني، تتابع الخيالات التي تمتد من صورة مجزأة للجسم إلى شكل للجسم بأكمله» (257). وعلى أساس هذا التمييز، أو بالأحرى، سوء التمييز (ليس النفس، بل صورة عن النفس)، نبدأ برؤية أنفسنا كأفراد منفصلين: أي كلاً من الفاعل (النفس التي تبدو) والمفعول به الكائن (النفس التي ينظر إليها). وتعلن «مرحلة المرآة» عن لحظة الدخول في نظام ذاتي يدعوه لاكان التخيلي Imaginary:

> التخيلي بالنسبة للاكان هو هذا العالم من الصور الذي نقوم فيه بالتماهي، ولكن بقيامنا بذلك فإننا ننقاد إلى خطأ تمييز، وخطأ إدراك، أنفسنا. ومع نمو الطفل فإنه يستمر بالقيام بمثل هذه التماهيات التخيلية مع الكائنات، وهكذا هي الطريقة التي تنمو بها الأنا. وبالنسبة للاكان، فإن الأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية التي بها نعزز بواسطتها الشعور الوهمي بأنانية وحدوية عن طريق إيجاد شيء في العالم نستطيع أن نتماهى معه (Eagleton, 1983:165).

ومع كل صورة جديدة، فإننا سوف نحاول العودة إلى زمن ما قبل «الافتقار لنجد أنفسنا في ما هو ليس أنفسنا، وفي كل مرة سوف نفشل. «الفاعل... هو مكان الحاجة، مكان خال تجرى محاولات تماثل متعددة لملئه (Laclau, 1993: 436). وبعبارة أخرى، الرغبة هي رغبة في العثور على ما نفتقر إليه، أنفسنا كاملة مرة أخرى، كما كنا قبل أن نواجه التخيلي والرمزي. وكل أفعالنا للتماثل هي دائماً أفعال إخفاق في التماثل، إنها ليست أنفسنا أبداً التي نميزها، ولكنها فقط صورة محتملة أخرى عن أنفسنا. الرغبة هي كناية metonymd (Lacan, 1989: 193): إنها تسمح لنا باكتشاف جزء آخر، ولكن ليس الكل أبداً.

المرحلة الثانية من التطور هي لعبة فورت- دا»، التي سماها فرويد في الأصل عندما شاهد حفيده يرمي ببكرة من القطن بعيداً (ذهبتfort) ثم يعود ويسحبها عائدة عن طريق خيط مربوط بها (هنا da). وقد رأى فرويد في هذا طريقة الطفل في التصالح مع

غياب أمه... البكرة تمثل الأم، التي يمارس الطفل عليها السيادة. وبعبارة أخرى، فإن الطفل يعوض عن اختفاء أمه عن طريق السيطرة على الوضع: هو يجعلها تغيب (فورت) ثم تعاود الظهور (دا). ويعيد لاكان قراءة ذلك على أنه تمثيل لابتداء الطفل الدخول في الرمزي، وعلى وجه الخصوص إدخاله في اللغة: اللحظة التي تصبح فيها الرغبة إنسانية هي أيضاً تلك التي يولد فيها الطفل في اللغة» (113). ومثل لعبة «فورت دا»، اللغة هي «حضور يُصنع من غياب» (71). وبمجرد أن ندخل اللغة، فإن اكتمال الواقع يذهب إلى الأبد. وتقدم اللغة انقساماً منفراً بين الوجود والمعنى، فقبل اللغة كان لدينا فقط وجود (طبيعة كاملة للنفس)، وبعد اللغة فنحن كائن ووجود معاً: وهذا يبدو واضحاً في كل مرة أفكر فيها (فاعل) بنفسي (مفعول به). وبعبارة أخرى، «أنا أحدّد نفسي في اللغة، ولكن فقط عندما أفقد نفسي فيها بمثابة كائن» (94). فانا «أنا» عندما أتحدث إليك، وأنا «أنت» عندما تتحدث إلي. وكما يفسر لاكان، «إنها ليست مسألة معرفة ما إذا كنت أتحدث عن نفسي بطريقة تتسق مع ما أنا عليه، بل معرفة ما إذا كنت نفس ذاك الذي أتكلم عنه» (182). وفي محاولة لشرح هذا الانقسام، يعيد لاكان كتابة مقولة رينية ديكارت (Rene Descartes 1993) «أنا أفكر، إذاً أنا موجود» إلى «أنا أفكر حيث لا أوجد، إذاً أنا موجود حيث لا أفكر» (Lacan, 1989: 183). وفي هذه الصيغة فإن «أنا أفكر» هي فاعل اللفظ أو الإعلان (الفاعل التخيلي/ الرمزي)، و«أنا» هي فاعل الملفوظ أو المعلن (الفاعل الواقعي). ولهذا، فإن هناك دائماً فجوة بين «أنا» الذي يتكلم و«أنا» الذي يُتحدث عنه. والدخول في الرمزي ينتج عنه ما يصفه لاكان (2001) بالخِصاء: الفقدان الرمزي لتكون ذاك الضروري لدخول المعنى. وللانخراط في الثقافة، فإننا نتخلى عن تماثلنا الذاتي مع طبيعتنا. عندما» انا» أتحدث فانا دائماً مختلف عن «أنا» الذي أتحدث عنه، ودائماً انزلق في الاختلاف والهزيمة: عندما يظهر الفاعل في مكان ما بمثابة معنى، فإنه يبدو في مكان آخر بمثابة «تلاشٍ» و«اختفاء» (218).

الرمزي هو شبكة متداخلة المواضيع من المعاني، الموجودة بمثابةهيكل علينا دخوله. وعلى هذا النحو، فإنه يشبه كثيراً الطريقة التي تُفهم فيها الثقافة في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية (انظر الفصل الرابع). لذا، فهي ما نجربه بمثابة واقع: الواقع كونه التنظيم

الرمزي للواقعي. وما إن ندخل الرمزي حتى تفعّل قدرة ذاتيتنا (نستطيع أن نفعل أشياءً وأن نصنع معاني) وتقيّد (هناك حدود لما نستطيع أن نفعله، ولكيف نستطيع به صنع المعاني). يؤكد النظام الرمزي من نكون. قد أفكر بأنني هذا أو ذاك، ولكن ما لم يتم تأكيد هذا - ما لم أستطيع أنا وآخرون تمييز هذا في الرمزي - فإن ذلك لن يكون صحيحاً في الواقع. وفي اليوم الذي سبق منحي درجتي الجامعية الأولى لم أكن أكثر ذكاء مني في اليوم الذي تلاه، ولكنني بالمعنى الرمزي، كنت كذلك: لقد أصبحت الآن أحمل شهادة! النظام الرمزي يميز (أو يدرك) وبالتالي يسمح لي وللآخرين إدراك مكانتي الفكرية الجديدة.

والمرحلة الثالثة من التطور هي «عقدة أوديب»: المواجهة مع الاختلاف الجنسي. يفرض إتمام عقدة أوديب تحولنا من التخيلي إلى الرمزي. وإضافة لذلك هو يضاعف شعورنا بالحاجة (الافتقار). فاستحالة الإنجاز تتم الآن تجربتها أو معرفتها كحركة من دال (المعبر عن) إلى دال غير قادر على الثبات على مدلول عليه واحد.

وبالنسبة للاكان (1989) فإن الرغبة هي السعي اليائس نحو الدال الثابت (الـ «الآخر»، «الواقعي»، لحظة الكمال أو الوفرة، جسد الأم)، والذي دائماً وإلى الأبد يتحول إلى دالٍ آخر - الانزلاق المستمر الدائم للمدلول عليه تحت الدال» (170). وتوجد الرغبة في استحالة سد الفجوة بين الذات والآخر - تحقيق ذلك الذي نفتقر إليه. نحن نتوق إلى وقت كنا موجودين فيه في «الطبيعة» (غير قابلين للانفصال عن جسد أمنا)، وحيث كان كل شيء ببساطة هو نفسه، قبل توسط اللغة والرمزي. ومع تقدمنا إلى الأمام عبر سرد حياتنا، فإننا ننقاد برغبة في التغلب على هذه الحالة، وفيما نحن ننظر إلى الخلف فإننا نستمر في «التصديق» (هذه في الغالب عملية لا واعية) بأن الاتحاد مع الأم (أو الشخص الذي يلعب الدور الرمزي للأم) كانت لحظة كمالٍ أو وفرة قبل السقوط في «الحاجة/ الافتقار». و«الدرس» من «عقدة أوديب» هو أن:

> الطفل يجب أن يستسلم الآن إلى أنه لن يستطيع أبداً الوصول مباشرة إلى... الجسد المحرّم للأم... وبعد أزمة أوديب، لن يكون بمقدورنا ثانية أبداً الحصول على هذا الهدف الثمين حتى لو أنفقنا أعمارنا جميعاً بحثاً عنه. وعلينا أن نكتفي عوضاً

عن ذلك بأهداف بديلة... نحاول بها عبثاً سد الفجوة في صميم وجودنا. ونحن ننتقل بين البدائل بحثاً عن بدائل، بين الاستعارات بحثاً عن الاستعارات، غير قادرين أبداً على استعادة هوية الذات (النفس) وإكمال الذات النقية (وإن تكن روائية... وفي النظرية اللاكانية، الكائن الأصلي الضائع - جسد الأم - هو الذي يدفع إلى الأمام سرد حياتنا ويحضّنا على مطاردة البدائل لهذا الفردوس المفقود في حركة الرغبة الكنائية التي لا نهاية لها (Eagleton, 1983: 167, 168, 185).

إن أيديولوجية الحب الرومانسي - التي يكون «الحب» فيها هو الحل النهائي لجميع مشكلاتنا، يمكن الاستشهاد بها كمثال على هذا البحث الذي لا نهاية له. وما أعنيه بهذا هو الطريقة التي كان بها الغرام باعتباره ممارسة استطرادية (انظر مناقشة فوكو Foucault في الفصل السادس، وما بعد الماركسية في الفصل الرابع) يعتبر أن الحب يجعلنا كاملين، فهو يكمل وجودنا. والحب في النتيجة يعد بإعادتنا إلى «الواقع»: تلك اللحظة المباركة من الوفرة، التي لا تنفصل عن جسد الأم. ونحن نستطيع رؤية ذلك معبراً عنه في (فيلم) «باريس، تكساس» الرومانسي الذكوري[1]. ويمكن قراءة الفيلم بمثابة سينما طريق للّاوعي، تشكيل للنضال المستحيل لترافيس هندرسون Travis Henderson للعودة إلى لحظة الوفرة. ويبرز الفيلم ثلاث محاولات للعودة: الأولى، يذهب ترافيس إلى المكسيك بحثا عن أصول أمه، ثم يذهب إلى باريس (في تكساس) بحثاً عن اللحظة التي تم الحمل به في جسد أمه، وأخيراً في عمل من «الاستبدال «يعيد هنتر Hunter إلى جين Jane (ابناً لأمه)، في إدراك رمزي بأن مسعاه مكتوب عليه الفشل.

التحليل النفسي السينمائي

لعل مقالة لورا ملفي (Laura Mulvey, 1975) «المتعة البصرية والسينما السردية Visual pleasure and narrative cinema» هي البيان الكلاسيكي عن الفيلم الشعبي من منظور التحليل النفسي النسوي والمقالة معنية بكيف أن السينما الشعبية تنتج وتعيد إنتاج

(1) Paris,Texas فيلم درامي أنتج عام (1984) من إخراج فيم ويندريس، والفيلم من إنتاج مشترك فرنسي ألماني وتم تصويره في الولايات المتحدة (المترجمان).

ما تدعوه ملفي (تحديق الذكور). وتصف ملفي منهجها بأنه «تحليل نفسي سياسي». «نظرية التحليل النفسي مخصصة... كسلاح سياسي [لتوضيح] الطريقة التي بني فيها لاوعي المجتمع الأبوي شكل الفيلم» (6).

لنقش صورة المرأة في هذا النظام شقان: (i) هي هدف رغبة الذكر، و(ii) هي الدال على تهديد الخِصاء. وفي سبيل تحدي تلاعب «السينما» الشعبية بالمتعة البصرية، دعت ملفي إلى ما تصفه «بتدمير المتعة كسلاح راديكالي (متطرف)» (7). وهي لا تتساهل حول هذه النقطة: «يقال إن تحليل المتعة، أو الجمال، يدمرها. إن هذا هو القصد من هذه المقالة» (8).

إذن ما هي المتع التي يجب تدميرها؟ إنها تحدد اثنتين: الأولى، هناك الاستعراء scopophilia، (شبق النظر) وتقتبس من فرويد لتقترح أن الأمر دائماً أكثر من مجرد متعة المشاهدة؛ فالاستعراء ينطوي على «اتخاذ الآخرين كائنات، وإخضاعهم إلى التحديق المسيطر» (المرجع نفسه). ومفهوم التحديق المسيطر حاسم في حجتها. ولكن هكذا هو الأمر أيضاً بالنسبة للتشييء objectification الجنسي: فالاستعراء هو جنسي أيضاً، «استخدام شخص آخر بمثابة هدف للإثارة الجنسية من خلال البصر» (10). وعلى الرغم من أنها تعرض نفسها كي تشاهد، فإن ميلفي ترى بأن اصطلاحات السينما الشعبية كأنها توحي «بعالم مختوم بإحكام ينحلّ بصورة سحرية، غير آبه بوجود الجمهور» (9). ويتم تشجيع خيالات الجمهور المتلصصة بالتناقض بين عتمة السينما والأنماط المتغيرة للإضاءة على الشاشة.

تعزز السينما الشعبية متعة ثانية وتشبعها: «تطوير الاستعراء في جانبه النرجسي» (المرجع نفسه). وتعتمد ميلفي هنا على رواية لاكان (2009) عن «مرحلة المرآة» (انظر القسم السابق)، لتقول إن هناك تناظراً يجب أن يعقد بين تكوين «أنا «الطفل وبين ملذات التماهي السينمائي. وكما أن الطفل يميز، ويخطئ في تمييز نفسه في المرآة، كذلك فإن المشاهد يميّز، ويخطئ في تمييز نفسه على الشاشة. وهي توضح ذلك كما يلي:

> تحدث مرحلة المرآة عندما تجرد الطموحات الجسدية للطفل قدراته الحركية وينتج عن ذلك أن إدراكه لنفسه مفرح من حيث أنه يتخيل صورته في المرآة

> أكثر اكتمالاً، وأكثر كمالاً مما خبر جسده نفسه. وهكذا فإن الإدراك يكتسي بسوء الإدراك: الصورة التي يتم تمييزها يُنظر إليها على أنها الجسد المنعكس للذات، ولكن إساءة إدراكها على أنها فائقةً تعرض هذا الجسد خارج نفسه كأنا مثالية، الموضوع المبعد، الذي يعاد إقحامه كأنا مثالية، مما يسبب ظهور جيل المستقبل من التماهي مع الآخرين (9-10).

وحجتها هي أن السينما الشعبية تنتج شكلين متعارضين من المتعة البصرية. الأولى تدعو للاستعراء، والثانية تعزز النرجسية. وينشأ التناقض أو التعارض «بناء على الأفلام، فإن أحدها ينطوي على فصل بين الهوية الشهوانية للشخص وبين الكائن على الشاشة (استعراء نشط) والآخر يطلب تماهي الأنا مع الكائن على الشاشة من خلال انبهار المشاهد وتميزه لشبيهه» (10). وبتعبير فرويد، الفصل هو بين غريزة الاستعراء (المتعة بالنظر إلى شخص آخر ككائن مثير للشهوة) وبين أنا الرغبة الجنسية (مشكّلة عمليات التماهي) (17). لكن في عالم مبني على «عدم توازن جنسي» فإن متعة التحديق قد تم فصلها في وضعين متميزين: الرجال ينظرون والنساء يعرضن – «كي ينظر إليهن to-be-looked-at-ness» – وكلاهما يهدفان إلى رغبة الذكر، ويدلان عليها (11). ولهذا فإن النساء حاسمات لمتعة النظر (الذكورية):

> المرأة المعروضة، تقليدياً، تعمل على مستويين: كائن مثير للشهوة بالنسبة للشخصيات داخل القصة على الشاشة، وكائن مثير لشهوة المشاهد في القاعة، مع توتّر متحوّل بين النظرات على جانبي الشاشة (11-12).

وهي تقدم مثلاً بفتاة الاستعراض التي يمكن أن تُرى وهي ترقص استجلاباً للنظرتين. عندما تخلع البطلة ملابسها، فإن ذلك للتحديق الجنسي لكل من البطل في القصة والمشاهد في القاعة. وعندما يمارسان الحب بعد ذلك، ينشأ التوتر بين النظرتين.

وتتمحور السينما الشعبية حول لحظتين: لحظات السرد ولحظات المشهد. (ترتبط الأولى بالذكر الفاعل، والثانية بالأنثى المنفعلة. ويركز المشاهد الذكر تحديقه على البطل («حامل النظرة») لإشباع تشكيل الأنا، ومن خلال نظرة البطل إلى البطلة («النظرة الشهوانية») لإشباع الرغبة الجنسية. وتتذكر النظرة الأولى لحظة الإدراك/ إساءة الإدراك أمام المرآة. **وتؤكد النظرة الثانية النساء باعتبارهن كائنات جنسية. وتصبح النظرة الثانية أكثر تعقيداً** بالادِّعاء بأن:

> معنى المرأة في نهاية المطاف اختلاف جنسي... فهي تفيد ضمناً شيئاً تدور النظرة حوله باستمرار ولكن تتنصل من: افتقارها لقضيب، ما ينطوي على تهديد الخِصاء وبالتالي عدم المتعة... وهكذا فإن المرأة باعتبارها أيقونة معروضة لتحديق ومتعة الرجال، المسيطرين النشطين على النظرة، تهدد دوماً بإثارة القلق الذي دلت عليه في الأصل (13).

لإنقاذ المتعة، والهرب من إعادة التمثيل غير الممتع لعقدة الخِصاء الأصلية، فإن لاوعي الذكر يمكن أن يأخذ مسارين إلى برّ الأمان. الوسيلة الأولى للنجاة هي من خلال التقصي التفصيلي للحظة الصدمة الأصلية، ما يقود في العادة إلى «تخفيض قيمة الكائن المذنب أو معاقبته أو ادخاره» (المصدر نفسه). وهي تستشهد بقصص الفيلم الأسود كنموذج لهذا الأسلوب من ضبط القلق. والوسيلة الثانية للنجاة هي من خلال «التنصل الكامل من الخِصاء عن طريق إحلال تميمة أو تحويل الكائن الممثل نفسه إلى تميمة بحيث يصبح باعثاً على الطمأنينة بدلاً من أن يكون خطراً» (13-14). وهي تعطي مثالاً على ذلك «عبادة النجم الأنثى... [وفيها] يبني الاستعراء التميمي الجمال الجسدي للكائن، محولاً إياه إلى شيء مقنع في حد ذاته» (14). وهذا يؤدي غالباً إلى النظرة الشهوانية للمشاهد التي لم تعد تحملها نظرة الذكر بطل الرواية، منتجة لحظات من مشاهد مثيرة خالصة عندما تعرض الكاميرا جسد الأنثى (مركزة في الغالب على أجزاء معينة من الجسد) من أجل نظرة المتفرج غير القابلة للوساطة.

تخلص ملفي من محاجتها إلى اقتراح أن متعة السينما الشعبية يجب تدميرها لتحرير النساء من استغلال وقهر كونهن «المادة الخام «المنفعلة» لتحديق الذكر «الفاعل» (17). وهي تقترح ما يصل إلى حد الثورة البريختية Brechtian في صناعة الأفلام[21]. إنتاج سينما «لا تخضع بعد بطريقة استحواذية للحاجات العصابية للأنا الذكرية (18)، ومن الضروري التخلص من المراوغة وصنع مادة الكاميرا، وبعث «استقلال عاطفي، جدلي» في الجمهور (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن النساء اللاتي سُرقت صورتهن باستمرار واستخدمت لهذه الغاية [كائنات أو موضوعات لتحديق الرجال]، لا يستطعن رؤية انحطاط شكل الفيلم التقليدي بأي شيء أكثر من الأسف العاطفي (المرجع نفسه). (للاطلاع على الانتقادات النسوية لمحاجة ملفي، انظر الفصل السابع).

الخيال عند سلافوج زيزِك و لاكان

يصف تيري ايغلتون Terry Eagleton الناقد السلوفاني سلافوج زيزِك Slavoj Zizek بأنه النصير العبقري القوى للتحليل النفسي، وبالتأكيد للنظرية الثقافية بشكل عام، والذي ظهر في أوروبا منذ عدة عقود (نقلاً عن Myers, 2003: 1). ومن ناحية أخرى، يدعى إيان باركر (Ian Parker, 2004) أنه «ليس هناك شيء يعتبر نظاماً نظرياً في أعمال زيزِك، ولكن الغالب يبدو وكأن هناك واحداً... وهو فعلياً لم يضف أي مفاهيم محددة إلى تلك التي لمنظرين آخرين ولكنه فصّل مفاهيم الآخرين ومزجها» (115، 157). والتأثيرات الرئيسية الثلاثة على أعمال زيزِك هي فلسفة جورج ويلهلم فريدريتش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel، وسياسة ماركس والتحليل النفسي للاكان. ومع ذلك، فإن تأثير لاكان هو الذي نظم مكان ماركس وهيغل في أعماله. وسواء اتفقنا مع إيغلتون أو باركر، فإن ما هو صحيح بشأن زيزِك هو أنه قارئ جيد للنصوص (انظر، على سبيل المثال، Zizek, 1991, 2009). وفي هذه الرواية القصيرة سأُركّز بصورة حصرية تقريباً على تطويره لفكرة لاكان عن الخيال.

الخيال fantasy هو ليس مماثلاً للوهم illusion؛ بل إن الخيال ينظم كيف نرى الواقع

ونفهمه. وهو يعمل كإطار نرى من خلاله العالم ونجعل له معنى. وخيالاتنا هي ما تجعلنا فريدين، وهي تزودنا بوجهة نظرنا؛ لننظم كيف نرى العالم من حولنا ونختبره. عندما ظهر الموسيقي الشعبي جارفيس كوكر Jarvis Cocker (المغني الرئيسي سابقاً مع فرقة بالب Pulp) على إذاعة بي بي سي 4 في البرنامج الذي يبث من فترة طويلة «دزرت أيلند دسكس» Desert Island Discs (في 24 أبريل (نيسان) 2005)، **علّق قائلاً: «الواقع أنه ليس مهماً أين تحدث الأشياء، إن ما يحدث في رأسك نوعاً ما هو ما يجعل الحياة مثيرة للاهتمام»**. وهذا مثال ممتاز عن الدور المنظم للخيال.

يحتجّ زيزِك (1989) بأن الواقع هو بناء خيالي يمكننا من وضع قناع على حقيقة رغبتنا (45). ويورد فرويد (1976) تقريراً عن رجل يحلم بأن ابنه الميت قد أتى إليه شاكياً، «ألا ترى أنني أحترق؟ ويحاجّ فرويد، بأن الأب قد أوقظ برائحة حريق قوية جداً. وبعبارة أخرى، فإن التحفيز الخارجي (الاحتراق)، الذي تم إدراجه في الحلم، قد أصبح أقوى من أن يحتويه الحلم. وتبعاً لزيزِك (1989):

> القراءة اللاكانية تعارض ذلك مباشرة. الشخص لا يوقظ نفسه عندما يصبح التنبيه الخارجي قوياً جداً، ومنطق استيقاظه مختلف تماماً. فأولاً هو يبني حلماً، قصة تمكنه من إطالة نومه ليتجنب الاستيقاظ لمواجهة الواقع. ولكن الشيء الذي واجهه في الحلم، هو رغبته، الحقيقة اللاكانية - في مثالنا، حقيقة لوم الطفل لوالده، «ألا ترى أنني أحترق؟» موحياً بذنب الوالد الجوهري- وهذا مرعب أكثر مما يدعى الواقع الخارجي نفسه، وهذا هو سبب استيقاظه: كي يهرب من رغبته، التي تعلن عن نفسها في الحلم المرعب. وهو يهرب إلى ما يسمى الواقع ليكون قادراً على الاستمرار في النوم، للحفاظ على عماه، وتجنّب الاستيقاظ واكتشاف حقيقة رغبته (45).

إنه ذنب الأب في أنه لم يفعل ما يكفي لمنع وفاة ابنه، أي الواقع الذي يسعى الحلم إلى إخفائه. وبعبارة أخرى، إن الواقع الذي يصحو عليه هو أقل حقيقة من ذاك الذي واجهه في حلمه.

ويقدم زيزِك (2009) أمثلة أخرى من الثقافة الشعبية عن بناء الخيال للواقع. وبدلاً من تحقيق الرغبة، فإن الخيال هو إبراز الرغبة. وكما يوضح:

> ما يقدّمه الخيال ليس مشهداً تتحقق فيه رغبتنا، وتُشبع بالكامل، ولكن على العكس، هو المشهد الذي يميز، ويبرز الرغبة كرغبة. والنقطة الأساسية في التحليل النفسي هي أن الرغبة ليست شيئاً يُعطى مقدماً، ولكنها شيء يجب بناؤه، وأدور الخيال على وجه التحديد أن يعطي الإحداثيات لرغبة الشخص، وأن يحدد هدفها، وأن يحدد الموقع الذي يفترض وجود الشخص فيه. ومن خلال الخيال فقط يعتبر الشخص راغباً: من خلال الخيال، نتعلم كيف نرغب (335).

إذن، بهذه الطريقة، «يعمل فضاء الخيال كسطح فارغ، نوع من الشاشة لعرض الرغبات» (336). وهو يعطينا مثالاً قصة قصيرة لباتريشيا هايسميث Patricia Highsmith وعنوانها «المنزل الأسود Black House». يجتمع رجال كبار السن في حانة في بلدة أمريكية صغيرة كل مساء لتذكر الماضي. وبطرق مختلفة كانت ذكرياتهم تبدو دائماً وكأنها تتركز على منزل أسود قديم على تلة على مشارف البلدة. وكان في استطاعة كل رجل أن يتذكر أنه في هذا المنزل بالذات حدثت مغامرات معينة، وخاصة جنسية. لكن كان هناك اتفاق عام بين الرجال على أن من الخطر العودة إلى ذلك المنزل. وقد أخبر شاب وافد جديد إلى البلدة الرجال أنه لا يخاف زيارة المنزل القديم. وعندما استكشف المنزل بالفعل، لم يجد سوى الخراب والبلى. وعند عودته إلى الحانة أخبر الرجال المسنين أن المنزل الأسود لا يختلف عن أي منزل قديم، عقار متهالك. وقد غضب الرجال كثيراً من هذه الأخبار. وعند مغادرته هاجمه أحد الرجال مما تسبب في وفاة الوافد الجديد. لماذا غضب الرجال كثيراً من سلوك الوافد الشاب؟ يشرح زيزِك ذلك كما يلي:

> كان المنزل الأسود ممنوعاً على الرجال لأنه عمل كفضاء خالٍ يستطيعون فيه عرض رغباتهم التواقة إلى الماضي، وذكرياتهم المشوهة، وبقوله بشكل علني إن

البيت الأسود ليس إلا خرابة قديمة، فإن المتطفل الشاب اختزل مساحة خيالهم بواقع الحياة اليومية المعتادة. لقد ألغى الفرق بين الواقع وفضاء الخيال، حارماً الرجال من المكان الذي كانوا يستطيعون فيه عرض رغباتهم (337).

الرغبة لا يتم أبداً تحقيقها أو إشباعها بالكامل، وتتم إعادة إنتاجها إلى ما لا نهاية في خيالاتنا. «ويستجلب اختفاء الرغبة القلق» (336). وبعبارة أخرى، القلق هو نتيجة الاقتراب أكثر من اللزوم مما نرغب فيه، مهددين بالتالي بالقضاء على «الافتقار» نفسه وإنهاء الرغبة. ويزداد ذلك تعقيداً بالطبيعة الارتجاعية (ذات مفعول رجعي) للرغبة. وكما يلاحظ زيزِك، «المفارقة في الرغبة أنها تفترض الارتجاعية وكأنها قضيتها الخاصة، أي الكائن... هو كائن يمكن رؤيته فقط من خلال حملقة مشوهة بالرغبة، كائن لا يوجد لمجرد حملقة «موضوعية» (339). وبعبارة أخرى، ما أرغب فيه تنظمه عمليات الخيال التي تركز على كائن وتولد رغبة يبدو أنها تجرني إلى الكائن ولكنها لم توجد حقيقة قبل أن أُركّز أولاً على الكائن: وما يبدو حركة إلى الأمام هو دائماً ذو مفعول رجعي (ارتجاعي).

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A *Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Belsey, Catherine, Culture *and the Real*, London: Routledge, 2005. رواية واضحة جداً عن لاكان وزيزيك.
- Easthope, Antony, *The Unconscious*, London: Routledge, 1999. مقدّمة ممتازة عن التحليل النفسي، نوصي بها كثيراً.

- Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge, 1996 لا يستغنى عنه لفهم لاكان.
- Frosh, Stephen, *Key Concepts in Psychoanalysis*, London: British Library, 2002. مقدّمة ممتازة.
- **Kay, Sarah, Zizeh: A Critical Introduction, Cambridge: Polity Press, 2003** مقدمة ممتازة. أحببت على وجه الخصوص طريقة إقرارها بأنها لا تفهم أحياناً ما يقوله زيزك.
- Laplanche, J. and J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, London: Karnac Books, 1988. قاموس رائع للمصطلحات.
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth: Pelican, 1974. رواية كلاسيكية تعتبر فتحاً في كيفية قدرة الحركة النسوية على استخدام التحليل النفسي لفهم الأبوية. وكما تدعي، «التحليل النفسي ليس تزكية للمجتمع الأبوي، وإنما تحليل له».
- Myers, Tony, Slavoj *Zizeh*, London: Routledge, 2003. مدخل يسير إلى عمل زيزك.
- Parker, Ian, Slavoj ?i?'ek: *A Critical Introduction*. London: Pluto. 2004. رواية جيدة أخرى عن أعمال زيزك. الأكثر نقداً للمقدمة الأخيرة.
- Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism*, London: Methuen, 1984. مدخل جيد جداً لنقد التحليل النفسي.

البنيوية وما بعد البنيوية

البنيوية، خلافاً لجميع المناهج التي نبحثها هنا، هي، كما يوضح تيري إيغلتون (Terry Eagleton, 1983) «غير معنية تماماً بالقيمة الثقافية لموضوعها: أي شيء يصلح من «الحرب والسلام» *War and Peace* إلى «صيحة الحرب» *The War Cry*. والنهج تحليلي وليس تقييمياً (96). البنيوية هي طريقة لمقاربة النصوص والممارسات التي تُستمد من الأعمال النظرية لعالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure. وأنصارها الرئيسيون هم فرنسيون: لويس ألتوسير في النظرية الماركسية، وروولان بارت Roland Barthes في الدراسات الأدبية الثقافية، وميشال فوكو في الفلسفة والتاريخ، وجاك لاكان في التحليل النفسي، وكلود ليفي - ستراوس Claude Levi– Strauss في الأنثروبولوجيا، وبيار ماشيري Pierre Macherey في النظرية الأدبية. وأعمالهم في الغالب مختلفة تماماً، وفي بعض الأحيان بالغة الصعوبة. وما يوحّد هؤلاء المؤلفين هو تأثير سوسير Saussure واستخدام مفردات معينة مستقاة من أعماله. لهذا فمن الجيد أن نبدأ استقصاءنا بالنظر إلى عمله في اللغويات/ علم اللغة linguistics. وأفضل ما تتم به مقاربة هذا العمل هو دراسة عدد من المفاهيم الرئيسية.

فرديناند دو سوسير

يقسم سوسير اللغة إلى مكوّنين رئيسيين. عندما أكتب كلمة «كلب» فإنها تنتج الكتابة «كلب» ولكن أيضاً المفهوم، أو الصورة العقلية للكلب: مخلوق كلبي ذو أربع قوائم. ويسمى سوسير الأول «الدالّ» والثاني «المدلول عليه». ويشكّلان معاً (كوجهي قطعة نقدية أو صفحتي ورقة) العلامة (sign). وبعد ذلك ينطلق محاولاً أن يبرهن بأن

العلاقة بين الدالّ والمدلول عليه هي اعتباطية بالكامل. فكلمة «كلب» على سبيل المثال ليس فيها أي صفات تشبه الكلب، وليس هناك أي سبب في أن الدالّ «الكلب» يجب أن ينتج المدلول عليه «الكلب»: مخلوق كلبي ذو أربع قوائم. (واللغات الأخرى فيها دالّات مختلفة لتنتج نفس المدلول عليه). إن العلاقة بين الاثنين هي ببساطة نتيجة توافق أو اصطلاح- اتفاق ثقافي. والدالّ «كلب» **يمكن ببساطة أيضاً أن ينتج المدلول عليه «قطة»**: مخلوق سنّوري ذو أربعة أرجل. وعلى أساس هذا الادّعاء، فهو يقول إن المعنى ليس نتيجة توافق أساسي بين الدالّ والمدلول عليه، بل إنه نتيجة اختلاف وعلاقة. وبعبارة أخرى، فإن نظرية سوسير هي نظرية علائقية للغة. يتم إنتاج المعنى ليس من خلال علاقة واحد – لواحد بالأشياء في العالم، ولكن بتأسيس اختلاف أو فرق. فمثلاً، «أم» لها معنى فيما يتعلق «بالأب»، و«الابنه»، و«الإبن»، إلخ. وعلى سبيل المثال، تعمل إشارات المرور ضمن نظام من أربع دلالات: الأحمر = قف، الأخضر = انطلق، الأصفر = استعد للأحمر، الأصفر والأحمر = استعد للأخضر. والعلاقة بين المؤشر «أخضر» والمؤشر عليه «انطلق» علاقة اعتباطية، فليس هناك شيء في اللون الأخضر يرتبط بشكل طبيعي بالفعل «انطلق». ويمكن لإشارات المرور أن تعمل جيداً بصورة مساوية لو كان الأحمر» يدل على «انطلق» والأخضر على «قف». فالنظام يعمل ليس بالتعبير عن معنى طبيعي بل بالتأثير على اختلاف، تمييز داخل نظام من الاختلاف والعلاقة. ولتأكيد نقطة أن المعنى هو علائقي أكثر منه جوهري، يعرض سوسير مثال أنظمة القطارات. على سبيل المثال، قطار الساعة 12,11 من بوخوم إلى بريمن ينطلق كل يوم في نفس الموعد. ولكل هذه القطارات نحن نعطيها الهوية نفسها (قطار الساعة 12,11 من بوخوم إلى بريمن). ومع ذلك، فنحن نعرف أنه من غير المحتمل أن تكون القاطرة، والعربات، والموظفون، هم أنفسهم كل يوم. فهوية القطار غير ثابتة في جوهره، ولكن بتميزه العلائقي عن القطارات الأخرى، التي تنطلق في مواعيد أخرى، وعلى خطوط أخرى. ومثال سوسير الثاني هو لعبة الشطرنج. الحصان مثلا، يمكن تمثيله بأي طريقة يعتقد المصمم أنها مرغوبة، مع ملاحظة أن الطريقة التي يصمم فيها يجب أن تميزها عن قطع الشطرنج الأخرى.

يمكن أيضاً، بحسب سوسير، صنع المعنى في عملية من التوفيق والاختيار، عمودياً

على طول المحور النمطي التصريفي paradigmatic، وأفقياً على طول المحور التركيبي syntagmatic. على سبيل المثال، الجملة «صنعت مريم مرق الدجاج اليوم» لها معنى من خلال مراكمة أجزائها المختلفة: مريم / صنعت/ مرق الدجاج/ اليوم، ولا يتم معناها إلا عند نطق الكلمة الأخيرة أو كتابتها. يدعو سوسير هذه العملية المحور التركيبي syntagmatic للغة. ويمكن للمرء أن يضيف أجزاء أخرى لتوسيع معناها: «صنعت مريم مرق الدجاج اليوم وهي تحلم بحبيبها». وهكذا فإن المعنى قد تم مراكمته على طول المحور التركيبي syntagmatic. وهذا يكون واضحاً تماماً عندما يتم قطع الجملة. على سبيل المثال، «كنت أوشك أن أقول...»، «من الواضح لي أن لوي يجب...»، «لقد وعدتني أن تخبرني عن...».

إن تبديل بعض أجزاء الجملة بأجزاء جديدة يمكن أيضاً أن يغير المعنى. على سبيل المثال، يمكنني أن أكتب مريم صنعت سلطة اليوم وهي تحلم بحبيبها، أو «مريم صنعت مرق الدجاج اليوم وهي تحلم بسيارتها الجديدة. ويقال إن مثل هذا الاستبدال يعمل على طول المحور النمطي التصريفي من اللغة. دعونا ننظر في مثال مشحون سياسياً: «شنّ الإرهابيون هجوماً على قاعدة للجيش اليوم». ويمكن أن تغير الاستبدالات على المحور النمطي التصريفي معنى هذه الجملة بشكل كبير. فلو وضعنا عبارة «المحاربون من أجل الحرية» أو «المتطوعون المناهضون للإمبريالية» مكان الإرهابيين، لكان لدينا جملة بمعنى يختلف كثيراً. ويمكن تحقيق ذلك دون الرجوع إلى حقيقة ذات صلة خارج الجملة نفسها. فمعنى الجملة قد تم إنتاجه من خلال عملية اختيار وتوفيق. وهذا سببه أن العلاقة بين «العلامة» و«ما تشير إليه» (في مثالنا المبكر الكلاب الحقيقيون في عالم حقيقي) علاقة اعتباطية أيضاً. ولذا يستلزم ذلك أن اللغة التي نتكلمها لا تعكس ببساطة الحقيقية المادية للعالم؛ بل، وعن طريق تزويدنا بخارطة مفاهيمية نستطيع بها فرض نظام على ما نراه ونشهده، فإن اللغة التي نتكلمها تلعب دوراً هاماً في ما يُشكل لنا حقيقة العالم المادي.

يقول البنيويون إن اللغة تُنظّم وتبني إدراكنا للحقيقة، والواقع أن اللغات المختلفة تُنتج خرائط مختلفة للواقع. مثلاً، عندما يحدّق الأوروبي في فضاء ثلجي، فإنه، يرى ثلجاً. وبالنسبة لشخص من الأسكيمو لديه أكثر من خمسين كلمة لوصف الثلج، فإنه عندما ينظر

إلى نفس الفضاء الثلجي فيُفترض أنه يرى أكثر بكثير. ولهذا لو أن شخصاً من الأسكيمو وأوروبياً كانا يقفان معاً يستعرضان هذا الفضاء الثلجي فإنهما في الحقيقة يريان منظرين بمفاهيم مختلفة تماماً. وبالمثل، فإن لدى السكان الأصليين الأستراليين العديد من الكلمات لوصف الصحراء. وما تظهره هذه الأمثلة للبنيوي هو أن الطريقة التي نصنع منها مفاهيم للعالم تعتمد في نهاية المطاف على اللغة التي نتكلمها. وبالقياس، فإنا نعتمد على الثقافة التي نسكنها. وهكذا فإن المعاني التي أتاحتها هي ناتجة عن تفاعل شبكة من العلاقات بين التوفيق والاختيار، والتشابه والاختلاف. والمعنى لا يمكن الاعتداد به بالرجوع إلى خارج الواقع اللغوي. وكما يؤكّد سوسير (1974): «في اللغة، هناك فقط فروقات دون مفردات إيجابية... اللغة لا تملك أفكاراً ولا أصواتاً كانت موجودة قبل النظام اللغوي، ولكن لديها فقط اختلافات مفاهيمية وصوتية انطلقت من النظام» (120). ربما نرغب في التحقق من هذا الافتراض بملاحظة أن تسمية سكان الأسكيمو للفضاء الثلجي بشكل مختلف سببها تأثيره المادي على وجودهم اليومي. وقد يتم الاعتراض أيضاً على أن إحلال «المحاربون من أجل الحرية» مكان «الإرهابيون» تنتج معاني لا تعلّل بشكل خالص من قبل علم اللغة (انظر الفصل الرابع).

يقدم سوسير تمييزاً آخر أثبت أنه جوهري لتطور البنيوية. وهو تقسيم اللغة إلى لسان langue وكلام parole. يشير اللسان إلى نظام اللغة، القواعد الاصطلاحات التي تنظمها. وهي اللغة كمؤسسة اجتماعية، وكما أشار رولان بارت (Barthes, 1967) «هي أساساً عقد جمعي على المرء أن يقبله بكليته إن كان يرغب في الاتصال» (14). ويشير الكلام إلى التفوه الفردي، الاستخدام الفردي للغة. ولتوضيح هذه النقطة يقارن سوسير اللغة بلعبة الشطرنج. فهنا نستطيع التمييز بين قواعد اللعبة ولعبة شطرنج فعلية. فمن غير كتلة القواعد لا يمكن أن يكون هناك لعبة فعلية، ولكن فقط في لعبة فعلية يتم بيان هذه القواعد. ولهذا فإن هناك لساناً وكلاماً، بنياناً وأداء. وتجانس البنيان هو الذي يجعل تغاير الأداء ممكناً.

أخيراً، يميز سوسير بين منهاجين نظريين للغويين. المنهاج التعاقبي diachronic الذي يدرس التطور التاريخي للغة بعينها. والمنهاج التزامني synchronic الذي يدرس لغة

بعينها في لحظة معينة من الزمن. ويرى أنه من أجل بناء علم ألسني لا بد من اعتماد منهاج تزامني. وقد أخذ البنيويون على العموم المنهاج التزامني لدراسة النصوص والممارسات. وهم يقولون إنه من أجل فهم نص أو ممارسة حقيقية، فمن الضروري التركيز بصورة حصرية على خواصها البنيوية. وهذا بالطبع يتيح للنقاد المعادين للبنيوية انتقادها لمقاربتها اللاتاريخية للثقافة.

لقد أخذت البنيوية فكرتين أساسيتين من عمل سوسير. الأولى، الاهتمام بالعلاقات الكامنة للنصوص والممارسات، «قواعد النحو» التي تجعل المعنى ممكناً. والفكرة الثانية، وجهة النظر بأن المعنى ينتج دائماً عن تفاعل علاقات الاختيار والتوفيق التي أصبحت ممكنة بالبنية الأساسية. وبعبارة أخرى، تُدرس النصوص والممارسات باعتبارها متماثلة مع اللغة. لنتخيل مثلاً أن دخلاء من الفضاء الخارجي قد حطّوا في برشلونة في أيار (مايو) 1999، وللتعبير عن ترحيب أرضي بهم تمت دعوتهم إلى المباراة النهائية لأبطال الدوري بين مانشستر يونايتد وبايرون ميونيخ. فما الذي سيشاهدونه؟ مجموعتان من الرجال في زيين مختلفي الألوان، أحدهما أحمر، والثاني فضي وكستنائي، يتحركون بسرعات مختلفة، في اتجاهات مختلفة، عبر مسطح أخضر، معلّم بخطوط بيضاء. وسوف يلاحظون أن مقذوفاً كروياً أبيض يبدو أن له تأثيراً على الأنماط المختلفة للتعاون والتنافس. كما قد يلاحظون أن رجلاً يرتدي ملابس خضراء غامقة، ويحمل صفارة يطلقها لإيقاف اللعب وبدئه. وسيلاحظون أيضاً أنه يبدو كأن رجلين آخرين يساعدانه، يلبسان أيضاً ملابس خضراء غامقة، يقف كل منهما على أحد جانبي النشاط الرئيسي، ويستخدم كل منهما علماً لمساندة السلطة المحدودة للرجل حامل الصفارة. وأخيراً، فإنهم سيلاحظون وجود رجلين، واحد عند كل نهاية من منطقة اللعب، يقفان أمام هيكل مشبّك جزئياً. وسيشاهدون أن هذين الرجلين يؤديان بين الحين والآخر ألعاباً بهلوانية تتضمن التلامس مع المقذوف الكروي الأبيض. قد يقوم الزوار الغرباء بمشاهدة المناسبة (الحدث) ويصفون ما شاهدوه لبعضهم بعضاً، ولكن ما لم يشرح لهم أحد قواعد اتحاد كرة القدم، وهيكله، ونهائي بطولة أبطال الدوري، الذي أصبح فيه فريق مانشستر يونايتد أول فريق في التاريخ يفوز بالثلاثية، دوري الأبطال، ودوري الدرجة الأولى، وكأس اتحاد كرة القدم، فإن

ذلك لن يعني لهم الكثير. إن قواعد النصوص والممارسات الثقافية هي التي تثير اهتمام البنيويين. والبناء هو الذي يجعل المعنى ممكناً لذا، فإن مهمة البنيوية هي أن تظهر القواعد والاصطلاحات (البنية) التي تحكم إنتاج المعنى (أفعال الكلام).

كلود ليفي - ستراوس وويل رايت، وأفلام الغرب الأمريكي

استخدم كلود ليفي-ستراوس (Strauss, 1968) سوسير لمساعدته في اكتشاف «الأسس اللاواعية» للثقافة فيما يُدعى المجتمعات البدائية. وهو يحلل الطبخ، والسلوك، وأنماط اللباس، والنشاطات الجمالية وغيرها من أشكال الممارسات الثقافية والاجتماعية باعتبارها مماثلة لأنظمة اللغة؛ كل منها بطريقته المختلفة هو نمط من الاتصالات، وشكل من أشكال التعبير. وكما يوضح تيرنس هوكس (Terence, 1977 Hawkes)، «إن ما ينشده هو باختصار، لسان الثقافة بأكملها، نظامها وقوانينها العامة: وهو يطاردها من خلال التنوعات المعينة للكلام الخاص بها» (39). وسعياً وراء بحثه، يستقصي ليفي - ستراوس عدداً من الأنظمة. غير أن تحليله للأسطورة هو الذي يشغل الأهمية المركزية لدارس الثقافة الشعبية. وهو يقول إنه يمكن اكتشاف بنيان متجانس تحت التغاير الواسع للأساطير. باختصار، إنه يحاول أن يثبت أن الأساطير الفردية أمثلة على الكلام؛ تعبيرات عن بنية تحتية أو لسان. وبفهم هذه البنية، يجب أن نكون قادرين على فهم المعنى- قيمة عملياتية لأساطير معينة (Levi-Strauss, 1968: 209).

يرى ليفي- ستراوس أن الأساطير تعمل مثل اللغة: فهي تتألف من ميثيمات[1] الفردية المماثلة للوحدات الفردية للغة، «المورفيمات والفونيمات». ومثل هاتين، فإن الميثيمات تأخذ معنى عند جمعها في أنماط محددة. وبرؤيتها هكذا، فإن مهمة العالم الأنثروبولوجي هي اكتشاف «قواعد اللغة» الأساسية: القواعد والأنظمة التي تجعل من الممكن للأساطير أن يكون لها معنى. وهو يلاحظ أيضاً أن الأساطير مبنية من «تعارضات ثنائية». وتقسيم

(1) mytheme الميثيم هي نواة أو البذور الأساسية للأسطورة، عنصر، غير قابل للاختزال ولا يتغير.
morpheme المورفيم أصغر وحدة ذات معنى في قواعد اللغة.
phoneme الفونيم أصغر وحدات الكلام في النظام الصوتي للغة. (المترجمان).

العالم إلى فئتين ثنائيتين حصريتين ينتج معنى، مثل: ثقافة/ طبيعة، رجل/ امرأة، أسود/ أبيض، جيد/ سيّئ، نحن/ هم. وبالاستفادة من سوسير، فإنه يرى المعنى ناتجاً عن التفاعل المتبادل بين عملية التشابه والاختلاف. فمثلاً، كي نقول ما هو سيّئ، يجب أن يكون لدينا فكرة عما هو جيد. وبنفس الطريقة فما يعنيه أن تكون رجلاً مُعرّفاً مقابل ما يعنيه أن تكون امرأة.

يدعي ليفي-ستراوس أن جميع الأساطير لها (بنية) متشابهة. وعلاوة على ذلك هو يدّعي أيضاً – رغم أن هذا ليس بأي معنى موضع تركيزه الرئيسي – أن جميع الأساطير لها داخل المجتمع وظيفة ثقافية اجتماعية متشابهة. بمعنى، أن الغرض من الأسطورة هو جعل العالم قابلاً للتفسير، وأن يحلّ بصورة سحرية مشكلاته وتناقضاته. وكما يؤكد، «يتقدم الفكر الأسطوري دائماً من الوعي بالمعارضة نحو حلها... إن غرض الأسطورة هو تقديم أنموذج منطقي قادر على التغلب على المتناقضات» (224، 229). والأساطير هي قصص نرويها لأنفسنا كثقافة من أجل إبعاد المتناقضات وجعل العالم قابلاً للفهم، وبالتالي قابلا للعيش فيه، وهي تحاول أن تضعنا بسلام مع أنفسنا ومع وجودنا.

يستخدم ويل رايت (Will Wright, 1975) في كتابه «ستة مدافع والمجتمع» Six guns and society منهجية ليفي – ستراوس البنيوية لتحليل أفلام الغرب لهوليوود. وهو يرى أن الكثير من قوة السرد في أفلام الغرب مستقاة من بنيتها للتعارض الثنائي. ولكن رايت يختلف عن ليفي- ستراوس في أن اهتمامه «ليس نحو كشف البنية المادية بل نحو إظهار كيف أن أساطير المجتمع، في بنيتها، توصل نظاماً مفاهيمياً إلى أعضاء ذلك المجتمع» (17). وباختصار، في حين أن اهتمام ليفي – ستراوس الرئيسي هو بنية العقل الإنساني، فإن رايت يركّز على الطريقة التي تقدم بها أفلام الغرب مفهوماً رمزياً بسيطاً، ولكنه عميق بشكل ملحوظ، للمعتقدات الاجتماعية الأمريكية (23). وهو يزعم أن أفلام الغرب قد تطورت عبر ثلاث مراحل: الكلاسيكية (وتتضمن تنوعات يسميها «الانتقام»، و«التيمة التحوّلية»، و«المهنية». وعلى الرغم من الأنواع المختلفة العامة فإنه يحدد مجموعة أساسية من التعارضات البنيوية، المبينة في الجدول رقم 6, 1.

الجدول رقم 1,6: بناء التعارضات في أفلام الغرب:

المجتمع الداخلي	المجتمع الخارجي
قوي	ضعيف
صالح	شرير
حضارة	برية (49)

ولكنه يؤكد (وهذا ما يأخذه أبعد من ليفي – ستراوس) أنه من أجل الفهم الكامل للمعنى الاجتماعي للأسطورة، فمن الضروري أن نحلل ليس فقط بنيتها الثنائية ولكن أيضاً بنيتها السردية «تطور الأحداث وحل النزاعات» (24). ووفقاً لرايت فإن فيلم الغرب الأمريكي «الكلاسيكي» يقسم إلى ست عشرة وظيفة سردية (انظر Propp, 1968):

1. ينضم البطل إلى مجموعة اجتماعية.
2. البطل غير معروف للمجتمع.
3. يتم الكشف عن أن للبطل قدرات استثنائية.
4. يلاحظ المجتمع اختلافاً بينهم وبين البطل، يُمنح البطل مكانة خاصة.
5. المجتمع لا يقبل تماماً البطل.
6. هناك تضارب في المصالح بين الأشرار والمجتمع.
7. الأشرار أقوى من المجتمع، المجتمع ضعيف.
8. هناك صداقة قوية أو احترام بين البطل وأحد الأشرار.
9. يهدد الأشرار المجتمع.
10. يتجنب البطل التورّط في النزاع.
11. يهدد الأشرار بالخطر أحد أصدقاء البطل.
12. يقاتل البطل الأشرار.
13. يتغلب البطل على الأشرار.
14. المجتمع آمن.
15. يقبل المجتمع البطل.
16. يخسر البطل، أو يتخلى عن مكانته (165).

لعل فيلم شين (1953) *Shane* هو أفضل مثال على أفلام الغرب «الكلاسيكية»: قصة غريب يأتي من البرية راكباً ويساعد مجموعة من المزارعين على إلحاق الهزيمة بصاحب مزرعة قوي، ثم يركب مبتعداً مرة أخرى، عائداً إلى البرية. وفي أفلام الغرب الكلاسيكية، يتوافق البطل والمجتمع (مؤقتاً) في معارضة الأشرار الذين يبقون خارج المجتمع. وفي أفلام الغرب يقول رايت إن «تيمة التحول» توفر جسراً بين أفلام الغرب الكلاسيكية، وهو الشكل الذي ساد ثلاثينيات، وأربعينيات، ومعظم خمسينيات القرن العشرين، وبين أفلام الغرب المهنية، وهو الشكل الذي ساد ستينيات وسبعينيات ذلك القرن، فإن التعارضات الثنائية يتم عكسها، ونحن نرى بطلاً خارج المجتمع يكافح ضد حضارة قوية، ولكنها فاسدة ومفسدة (الجدول رقم 2,6).

إن كثيراً من وظائف السرد مقلوبة أيضاً. فبدلاً من أن يكون البطل خارج المجتمع، فإنه يبدأ باعتباره عضواً مهماً في المجتمع. ولكن يتبين أن المجتمع هو الشرير الحقيقي، معارضاً البطل وأولئك الذين هم خارج المجتمع والحضارة. وفي دعمه من هم خارج المجتمع والحضارة واصطفافه في النهاية معهم، فإنه نفسه يعبر من الداخل إلى الخارج، ومن الحضارة إلى البرية. ولكن المجتمع قوي، في النهاية، مقابل من هم خارجه، الذين هم في نهاية المطاف عاجزين أمام قوته. وأفضل ما يستطيعون فعله هو الهرب إلى البرية.

الجدول رقم 2,6: بناء التعارضات في أفلام الغرب «المهنية»:

بطل	مجتمع
خارج المجتمع	داخل المجتمع
ضعيف	قوي
صالح	شرير
برية	حضارة (48–9)

وفقاً لرايت، على الرغم من أن آخر أفلام الغرب في مرحلة «ثيمة التحول» كان «جوني جيتار» *Johnny Guitar* في عام 1954، فإنه يبدو أنه باستخدام تعارضاته الثنائية ووظائفه السردية، أن فيلم «الرقص مع الذئاب» *Dances with Wolves*، المنتج عام 1990، مثال

ممتاز على هذا النموذج. ضابط من سلاح الفرسان يحمل أوسمة الشجاعة، يرفض الشرق («الحضارة») ويطلب أن يكلف بموقع في الغرب («البرية») - وكما يقول ترويج الفيلم، «في عام 1864 انطلق رجل وحيداً بحثاً عن التخوم فوجد نفسه. كذلك فإنه وجد مجتمعاً بين هنود السو. ويروي الفيلم قصة كيف أنه انجذب في ثنايا المحبة والتشريف لقبيلة السو. وفي نهاية المطاف، كان عليه اتخاذ القرار الحاسم عندما تابع المستوطنون البيض رحلتهم العنيفة والغاشمة في أراضي الأمريكيين الأصليين (Guild Home Video, 1991). وكان قراره أن يحارب إلى جانب السو ضد «الحضارة» التي رفضها. وأخيراً، وباعتباره خائناً من قبل سلاح الفرسان، قرر مغادرة السو، حتى لا يعطي سلاح الفرسان ذريعة لذبحهم. غير أن المشهد الأخير يبين رحيله عندما كان سلاح الفرسان، دون علم منه أو من السو، يقترب ليقوم، بما لا شك فيه، بمذبحة للقبيلة.

إذا قبلنا «الرقص مع الذئاب» كفيلم من أفلام الغرب من «تيمة التحوّل» فإن ذلك طرح بعض الأسئلة المثيرة للاهتمام حول الفيلم كأسطورة. يدّعي رايت (1975) إن كل نوع من أنواع أفلام الغرب تتوافق مع اختلاف الزمن مع التطور الاقتصادي المعاصر في الولايات المتحدة:

> تتوافق الحبكة الكلاسيكية في أفلام الغرب مع المفهوم الفردي لمجتمع أساسه اقتصاد السوق... وحبكة الانتقام هي تنويع بدأ يعكس التغير في اقتصاد السوق... وتكشف الحبكة المهنية عن مفهوم جديد للمجتمع يقابل القيم والاتجاهات الموروثة، في اقتصاد شركات موجّه (15).

ويقوم كل نوع بدوره بالتعبير عن صيغته الأسطورية الخاصة به عن كيفية تحقيق الحلم الأمريكي:

> تُظهر الحبكة الكلاسيكية أن السبيل إلى تحقيق مثل هذه المكافآت الإنسانية كالصداقة، والاحترام، والكرامة هو أن تفصل نفسك عن الآخرين، وأن تستخدم

> قوتك كفرد كامل الاستقلال لمساعدتهم... وصيغة تباين الانتقام... تضعف التوافق بين الفرد والمجتمع عن طريق إظهار أن الدرب إلى الاحترام والحب هو أن تفصل نفسك عن الآخرين، وأن تكافح منفرداً ضد أعدائك الكثر والأقوياء، مع سعيك لأن تتذكر وتعود إلى القيم الأكثر ليونة من الزواج والتواضع. وترى تيمة التحوّل، التي توقعت قيماً اجتماعية جديدة، أن الحب والرفقة متاحان على حساب أن يصبح الفرد الذي يقف بحزم ضد تعصب المجتمع وجهله منبوذاً اجتماعياً. وأخيراً ترى الحبكة المهنية... أن الرفقة والاحترام لا يتحققان إلا من خلال أن تصبح فنياً ماهراً، ينضم إلى مجموعة النخبة من المهنيين، ويقبل أي عمل يعطى له، وأن يكون ولاؤه فقط لسلامة الفريق، وليس لأي قيم مجتمعية أو اجتماعية منافسة (186-71)

بالنظر إلى النجاح المالي ولدى النقاد الذي حققه «الرقص مع الذئاب» (فاز بسبع جوائز أوسكار، وكان خامس أكثر الأفلام نجاحاً في المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية، محققاً في السنة الأولى لعرضه ايرادات 10,9 مليون جنيه استرليني و122,5 مليون دولار أمريكي في كل من المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية على التوالي)، فإنه (إذا قبلنا نظرية رايت الأكثر اختزالاً للتوافق) يمكن أن يمثل فيلم غرب أمريكياً من مرحلة «تيمة التحوّل» التي تشكل بداية تحول عكسي، عودة إلى قيم اجتماعية ومجتمعية أقل ارتزاقاً - العودة في الواقع إلى أيام المجتمع والمجتمع المحلي الصغير.

رولان بارت: الميثولوجيات

يُعنى عمل رولان بارت Roland Barthes المبكر عن الثقافة الشعبية بعمليات التعبير عن الدلالة، الآليات التي يتم بها إنتاج المعاني ووضعها في التداول. وكتاب «الميثولوجيات» *Mythologies* (1973) هو مجموعة من المقالات عن الثقافة الشعبية الفرنسية. وهو يبحث فيها، على سبيل المثال لا الحصر، المصارعة، ومساحيق الصابون والمنظفات، وألعاب

الأطفال، وشرائح اللحم (الستيك) والبطاطا، والسياحة، والمواقف الشعبية من العلوم. ومبدؤه المرشد هو دائماً استجواب «الواضح المزيف» (11) لإظهار ما يبقى غالباً ضمنياً في نصوص الثقافة الشعبية وممارستها. وغرضه سياسي، وهدفه هو ما يدعوه «المعيار البورجوازي» (9). وكما يقول في التمهيد لطبعة 1957، (إنني مستاء من رؤية الخلط بين الطبيعة والتاريخ عند كل منعطف، وأنا أريد أن أتتبع، في العرض الزخرفي «لما يصح دون مناقشة»، إساءة الاستخدام الأيديولوجية، التي هي من وجهة نظري مختفية هناك» (11). وكتاب الميثولوجيات (الأساطير) هو أكثر المحاولات أهمية لكيف تؤثّر المنهجية السيميولوجية (مبحث الرموز اللغوية) semiology على الثقافة الشعبية. وكان أول من طرح احتمالية مبحث الرموز اللغوية سوسير (1974):

> اللغة نظام من الإشارات التي تعبر عن أفكار، وبالتالي فهي قابلة للمقارنة بنظام كتابة، الفبائية الصم البكم، والطقوس الرمزية، والصيغ المهذبة، والإشارات العسكرية، إلخ... والعلم الذي يدرس حياة الإشارات داخل المجتمع يمكن تصوره... وسوف ندعوه مبحث الرموز اللغوية (16).

ويختتم كتاب الميثولوجيات بمقالة نظرية هامة هي «الأسطورة اليوم Myth today [22]». يضع بارت في المقالة الخطوط العريضة لنموذج الرموز اللغوية لقراءة الثقافة الشعبية. وهو يأخذ خطة أو نظام سوسير للدالّ / المدلول عليه = علامة ويضيف إليه مستوى ثانياً من الدلالة.

كما لاحظنا سابقاً، فإن الدالّ «كلب» ينتج المدلول عليه «كلب: مخلوق كلبي ذو أربع قوائم». ويقول بارت إن هذا يشير إلى دلالة أولية فقط. العلامة «كلب» التي تم إنتاجها على المستوى الأساسي من الدلالة هي متاحة لأن تصبح الدالّ «كلب» على المستوى الثانوي من الدلالة. وهذا يمكن أن ينتج بعد ذلك على المستوى الثانوي المدلول عليه «كلب»: كائن بشري كريه. وكما هو موضح في (الجدول رقم 3,6)، فإن العلامة في الدلالة الأساسية تصبح الدالّ في عملية دلالة ثانوية. وفي كتاب «عناصر السيميائيات»

Elements of Simiology يستبدل بارت (1987) المصطلحين الأكثر شيوعاً، التقرير denotation (الدلالة الأولية)، والإيحاء connotation (الدلالة الثانوية): «يصبح النظام الأول [التقرير] مستوى التعبير ا أو الدالّ على النظام الثاني [الإيحاء]... وتتكوّن دلالات الإيحاء... من إشارات النظام الرمزي (الدالّ والمدلول عليه متحدان) (89 – 91).

الجدول رقم 3,6: الدلالة الأولية والثانوية

الدلالة الأولية	1. دالّ	2. مدلول عليه
التقرير	3. علامة	
الدلالة الثانوية	1. دالّ	2. مدلول عليه
الإيحاء	3. علامة	

وهو يدعي أنه على مستوى الدلالة الثانوية أو الإيحاء، فإن الأسطورة يتم إنتاجها للاستهلاك. وهو يعني بالأسطورة أيديولوجية مفهومة على أنها مجموعة من الأفكار والممارسات، التي بترويجها النشط لقيم ومصالح المجموعات المهنية في المجتمع، تدافع عن البنى السائدة للقوة. ولفهم هذا الجانب من مناقشته، فإننا بحاجة إلى فهم الطبيعة متعددة المعاني للإشارات، أي أن لديها القدرة المحتملة للدلالة على معانٍ متعددة. ربما يوضح مثال هذه النقطة بجلاء. بحثنا في الفصل الأول كيف أن حزب المحافظين قدم بثاً حزبياً سياسياً انتهى بكلمة «اشتراكية» وهي موضوعة بالأحمر فوق قضبان سجن. وهذا كان بلا شك محاولة لتثبيت الدلالة الثانوية أو المعنى الضمني لكلمة «اشتراكية» لتعني مقيدة، ساجنة، ضد الحرية. وقد يرى بارت في هذا مثالاً على محاولة تثبيت لدلالات جديدة في إنتاج الأسطورة - إنتاج الأيديولوجية. وهو يجادل في أن كل أشكال المعاني يمكن إظهارها لتعمل بهذه الطريقة. ومثاله الشهير على عمل الدلالة الثانوية (أنظر الصورة رقم 6 , 1) مأخوذ من غلاف المجلة الفرنسية باري ماتش (1955) *Paris Match*. وهو يبدأ تحليله بتأسيس أن المستوى الأساسي للدلالة يتألف من دالّ: بقع من الألوان والتشكيلات. وهذا ينتج المدلول عليه «جندي أسود يؤدي التحية للعلم الفرنسي». وهما معاً يشكلان العلامة الأولية. وبعدها تصبح العلامة الأولية الدالّ «الجندي الأسود يؤدي

التحية للعلم الفرنسي» منتجاً، على المستوى الثانوي للدلالة، المدلول عليه الاستعمارية الفرنسية، وفيما يلي تقريره عن مواجهته لغلاف المجلة:

> كنت في دكان الحلاق، وقدمت لي نسخة من باري ماتش. كان على غلافها زنجي شاب في زي رسمي فرنسي يؤدي التحية، وعيناه مرفوعتان، وربما أنهما كانتا مثبتتين على العلم ثلاثي الألوان. كل هذا هو معنى الصورة. ولكن، سواء بسذاجة أم لا، فإنني أرى جيداً جداً ما تعنيه لي: أن فرنسا هي إمبراطورية عظيمة، وأن جميع أبنائها دون تمييز حسب اللون، يخدمون بإخلاص تحت رايتها، وأنه ليس هناك جواب على المنتقدين بقولهم إن هناك استعمارية مزعومة أفضل من الحماسة التي يظهرها هذا الزنجي بخدمته لمن يُسمون مضطهديه. لذا تواجهني سيميولوجيا أكبر، فهناك الدالّ، وهو في حد ذاته قد تشكل بالنظام السابق (جندي أسود يؤدي التحية الفرنسية)، وهناك المدلول عليه (هو مزيج مقصود من الفرنسية والعسكرية)، وأخيراً هناك حضور للمدلول عليه من خلال الدالّ (2009، 265).

على المستوى الأول: جندي أسود يؤدي التحية للعلم الفرنسي. وعلى المستوى الثاني صورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية. ولهذا يمكن رؤية صورة الغلاف وكأنها تمثل محاولة مجلة باري ماتش إنتاج صورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية. وبعد الهزيمة في فيتنام (1946-1954)، ثم الحرب الدائرة آنذاك في الجزائر (1954-1962)، فإن مثل هذه الصورة قد تبدو للكثيرين وكأنها ذات إلحاح سياسي. وكما يقول بارت «للأسطورة... وظيفة مزدوجة: إنها تدل وتُعلم، إنها تجعلنا نفهم شيئاً وتفرضه علينا» (265). ما يجعل ذلك ممكناً هي الرموز الثقافية المشتركة التي يستطيع بارت وقراء باري ماتش على حد سواء استنتاجها. ولهذا فإن الإيحاءات لا يتم إنتاجها ببساطة عن طريق صناع الصورة، ولكنها تُفَعّل من رصيد ثقافي موجود مسبقاً. بعبارة أخرى، تأخذ الصورة الرصيد أو المخزون الثقافي وتضيف إليه في الوقت نفسه. وعلاوة على ذلك، فإن الرصيد الثقافي لا يشكل كتلة متجانسة.



جندي أسود يؤدي التحية للعلم الفرنسيّ.

فالأسطورة تواجهها دائماً أسطورة مضادّة. فمثلاً، يمكن أن ينظر جمهور شاب إلى صورة تحتوي على إحالات إلى ثقافة موسيقى البوب على أنها مؤشر للحرية والتغاير الجنسي، في حين أنها للجمهور الأكبر سناً قد تؤشر على التلاعب والتجانس. وتوقّف الرموز المعبّأة كثيراً على السياق الثلاثي لموضع النص، واللحظة التاريخية، والتشكيل الثقافي للقارئ.

يقدم بارت (Barthes, 1977a: 26) في «الرسالة الفوتوغرافية» The photographic message عدداً من الاعتبارات الأخرى. سياق النشر مهم، كما سبق وأشرت. فلو أن صورة الجندي الأسود وهو يحيي العلم قد ظهرت على غلاف مجلة «سوشالست ريفيو» *Socialist Review*، فإن معناها (أو معانيها) سيكون مختلفاً جداً. وكان القراء سيبحثون عن السخرية. فبدلاً من أن تُقرأ كصورة إيجابية عن الإمبريالية الفرنسية، فإنها ستُرى بمثابة علامة على الاستغلال والتلاعب الإمبرياليين. وإضافة إلى ذلك، فإن الاشتراكي الذي يقرأ باري ماتش الأصلية لن يرى الصورة باعتبارها صورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية، ولكن بمثابة محاولة يائسة لإظهار مثل هذه الصورة بالنظر إلى السياق التاريخي لهزيمة فرنسا في فيتنام، وهزيمتها المنتظرة في الجزائر. ولكن برغم كل ذلك، فإن مقصد الصورة واضح:

> للأسطورة ميزة حتمية وتثبيتية... في المعنيين المادي والقانوني: الإمبريالية الفرنسية تدين تحية الزنجي على أنها ليست أكثر من دالّ فاعل، يحييني الزنجي فجأة باسم الإمبريالية الفرنسية، ولكن بنفس اللحظة، تشتد تحية الزنجي، وتصبح زجاجية، وتتجمد كمرجع أبدي معنيّ بتأسيس الإمبريالية الفرنسية (2009: 265-6).[23]

وهذه ليست الطريقة الوحيدة التي تُعطى فيها الإمبريالية الفرنسية دلالات إيجابية. ويقترح بارت دلالات أسطورية أخرى قد تستعملها الصحافة: «أستطيع بصورة جيدة جداً أن أعطي للإمبريالية الفرنسية الكثير من الدلالّات الأخرى إضافة لتحية الزنجي: جنرال فرنسي يعلق وساماً على صدر سنغالي بذراع واحد. وراهبة تقدم فنجاناً من الشاي

لعربي ملازم لسريره، ومدير مدرسة أبيض يعلم أطفالاً زنوجاً منتبهين» (266).

يتصوّر بارت ثلاثة مواقف قرائية يمكن منها قراءة الصورة: الموقف الأول هو ببساطة رؤية الجندي الأسود يؤدي تحية للعلم «كمثال» على الإمبريالية الفرنسية، «رمزا» لها. وهذا هو موقف أولئك الذين ينتجون مثل هذه الأسطورة. والموقف الثاني يرى الصورة «كذريعة» للإمبريالية الفرنسية. وهذا هو موقف القارئ الاشتراكي الذي بحثناه أعلاه. والموقف القرائي الأخير هو ذاك الذي «يستهلك - الأسطورة». (268) فهو يقرأ، الصورة لا باعتبارها مثالاً أو رمزاً، ولا كذريعة: الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم «هو الوجود بعينه للإمبريالية الفرنسية» (267)؛ بمعنى أن الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم يمكن رؤيته وكأنه يستحضر بشكل طبيعي مفهوم الإمبريالية الفرنسية. ليس هناك أي شيء لمناقشته: من الواضح أن شيئاً يدل على وجود الثاني. فالعلاقة بين تحية الجندي الأسود للعلم والإمبريالية الفرنسية تم «تطبيعها naturalized». كما يشرح بارت:

> ما يتيح للقارئ أن يستهلك الأسطورة ببراءة هو أنه لا يراها بمثابة نظام سيميولوجي بل نظام استقرائي. وحيث يكون هناك تكافؤ فقط فإنه يرى نوعاً من العملية السببية: الدالّ والمدلول عليه بينهما، في عينيه، علاقة طبيعية. ويمكن التعبير عن هذا الخلط بطريقة أخرى. أي نظام سيميولوجي هو نظام من القيم؛ والآن يأخذ مستهلك الأسطورة دلالة النظام من الحقائق: تقرأ الأسطورة باعتبارها نظاماً واقعياً، في حين أنها ليست سوى نظام سيميولوجي (268).

هناك بالطبع موقف قراءة رابعة، هو موقف بارت نفسه - خبير الأساطير. وتنتج هذه القراءة ما يسميه «الوصف البنيوي». إنه موقف قراءة يسعى إلى تقرير وسائل الإنتاج الأيديولوجي للصورة، وتحويلها التاريخ إلى طبيعة. وبحسب بارت، «علمتنا السيميولوجيا أن للأسطورة واجب إعطاء النية التاريخية تبريراً طبيعياً، وجعل العرَضي يبدو أبدياً. والآن هذه العملية هي تماماً تلك التي للأيديولوجية البورجوازية (المرجع نفسه). ومقولته هي أن «الأسطورة تتشكل بضياع القيمة التاريخية للأشياء: تخسر الأشياء

فيها الذاكرة التي صنعتها يوماً» (المرجع نفسه). إنها ما يدعوه الخطاب غير المسيس».

> في حالة الجندي الزنجي... ما تم التخلص منه ليس بالتأكيد الإمبريالية الفرنسية (على العكس، حيث إن ما يجب تفعيله هو حضورها). إنه العارض، التاريخي، وبكلمة واحدة: القيمة المفبركة للإمبريالية. لا تنكر الأسطورة الأشياء، بل على العكس، فإن وظيفتها هي التحدث عنها، وتنقيها ببساطة، إنها تجعلها بريئة، إنها تعطيها مبرّرات طبيعية وخالدة، إنها تعطيها وضوحاً غير وضوح التفسير بل هو بيان الحقيقة. فإذا ذكرت حقيقة الإمبريالية الفرنسية دون أن أشرحها، فإنني قريب جداً من اكتشاف أنها طبيعية وبديهية. تحدث دون شرح... وبالعبور من التاريخ إلى الطبيعة فإن الأسطورة تعمل بصورة اقتصادية: إنها تلغي تعقيدات الفعل البشري... إنها تنظم عالماً بلا تناقضات لأنه من دون عمق، عالم مفتوح جداً، منغمس في الوضوح، إنها تؤسس لوضوح مبهج، أشياء تظهر لتعني شيئاً بنفسها (269) [24].

نادراً ما تظهر الصور دون مرافقة من نوع ما من النص اللغوي. فصورة في الجريدة، على سبيل المثال، ستكون محاطة بعنوان، وعنوان فرعي بارز، والتصنيف، والترتيب العام للصفحة. وستكون أيضاً، كما سبقت لنا ملاحظته، موضوعة داخل سياق صحيفة أو مجلة. والسياق الذي تقدمه صحيفة «الديلي تلغراف» Daily Telegraph (جمهور القراء وتوقعات القراء) مختلف تماماً عن ذاك الذي تقدمه صحيفة «سوشال وركر» Social Worker والنص المرافق يضبط إنتاج الإيحاءات في الصورة.

> كانت الصورة في السابق توضح النص (تزيد من وضوحه)، أما اليوم فإن النص يثقل الصورة، يحمّلها بأعباء الثقافة، والأخلاق، والتخيل. سابقاً، كان هناك اختزال للنص في الصورة، أما اليوم فهناك تضخيم من واحد إلى الآخر. لا يختبر الإيحاء الآن فقط بمثابة صدى طبيعي للتقرير الأساسي الذي يشكله التشابه

التصويري، وهكذا فإننا مواجهون بالعملية التقليدية لتطبيع الثقافة (Barthes, 1977a: 26).

بعبارة أخرى، فإن الصورة لا تصور النص، النص هو الذي يضخم الإمكانية الدلالية للصورة. وهو يشير إلى هذه العملية على أنها ترحيل «relay». وبالطبع يمكن للعلاقة أن تعمل بطرق أخرى. فمثلاً، بدلاً من تضخيم مجموعة الإيحاءات التي تقدّمها الصورة بالفعل... ينتج (يخترع) النص مدلولاً جديداً بالكامل، يتم إسقاطه ارتجاعياً على الصورة، إلى درجة أنه يظهر وكأنه قرّر هناك (27). وقد يكون المثال هنا هو صورة مأخوذة عام 2007 (انظر الشكل رقم 6 , 1). لنجم موسيقى روك وهو يبدو متأملاً، وقد استخدمت في الأصل لترويج أغنية حب عنوانها «أساءت لي حبيبتي My baby done me wrong». وفي عام 2008 أعيد استخدام الصورة لتصاحب تقرير صحيفة عن موت أحد أصدقاء نجم الروك المقربين من جرعة مفرطة من المخدرات. وقد أعيد عنونة الصورة «المخدرات قتلت أفضل صديق لي». (انظر الشكل رقم 6 , 2). ويمكن أن يغذي شرح الصورة إنتاج (اختراع) إيحاءات على الخسارة، واليأس، وتفكير عميق مؤكد عن دور المخدرات في ثقافة موسيقى الروك. يشير بارت إلى هذه العملية على أنها الملاذ «anchorage». وما يكشف عنه هذا المثال للمعاني المختلفة التي تصنع من صورة نجم الروك، كما سبقت الإشارة إليه، هو الطبيعة المتعددة المعاني لكل العلامات: أي قدرتها على الدلالات المتعددة. ومن



روكا داي جوني «أساءت لي حبيبتي» من ألبوم «دوغ باكت».



روكا داي جوني «المخدرات قتلت أفضل صديق لي».

دون إضافة نص لغوي فإن معنى الصورة يصعب جداً تحديده. وتعمل الرسالة اللغوية بطريقتين. فهي تساعد القارئ في تحديد المعنى الإيحائي للصورة: هذه الصورة لنجم الروك يبدو فيها متأملاً. ثانياً، تحدّ من الانتشار المحتمل لإيحاءات الصورة: نجم الروك يتأمل بسبب الجرعة المفرطة للمخدرات من قبل أحد أصدقائه المقربين. ولهذا فإن نجم الروك يفكر في دور المخدرات في ثقافة موسيقى الروك. وعلاوة على ذلك، فإنها تحاول جعل القارئ يعتقد بأن المعنى الإيحائي حاضر فعلاً على مستوى التقرير.

إن ما يجعل الانتقال من التقرير إلى الإيحاء سهلاً هو مخزون المعرفة الاجتماعية (الذخيرة الثقافية) التي يمكن للقارئ الاعتماد عليها عندما يقرأ الصورة. ومن دون إمكانية الوصول لهذه الرموز المشتركة (بوعي أو لا وعي) فإن عمليات الإيحاء لا تكون ممكنة. وبالطبع، فإن مثل هذه المعرفة هي دائماً تاريخية وثقافية على حد سواء. وهذا يعني أنها قد تختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن لحظة تاريخية معينة إلى أخرى. والاختلاف الثقافي قد يكون مميزاً أيضاً باختلاف في الطبقة، أو العرق، أو الجنس، أو الجيل، أو الميول الجنسية. وكما يوضح بارت:

> تعتمد القراءة بشكل وثيق على ثقافتي، وعلى معرفتي بالعالم، ومن المحتمل أن صورة صحفية جيدة (وكلها جيد حيث تم اختيارها)، تكون جاهزة للتعامل مع المعرفة المفترضة لقرائها، فهذه الطبعات تم اختيارها لأنها تتضمن أكبر قدرٍ ممكن



إعلان يطلب معلمين.

من المعلومات من هذا النوع بطريقة تجعل القراءة تحقق الرضا الكامل (29).

ومرة أخرى، كما يوضح، «غير أن التباين في القراءة ليس فوضوياً، إنه يعتمد على الأنواع المختلفة للمعرفة - العملية، الوطنية، الثقافية، الجمالية - والمستثمرة في الصورة من [قبل القارئ] (Barthes, 1977b: 46). هنا نرى مرة أخرى التشابه مع اللغة. الصورة

الفردية هي مثال على الكلام parole، والرموز المشتركة (المخزون الثقافي) هي مثال على اللسان langue. والطريقة الأفضل لجمع العناصر المختلفة لهذا النمط من القراءة معاً هو عرضه. في عام 1991 أنتجت وزارة التربية والعلوم إعلاناً ووضعته في مجلة الأفلام الشهيرة إمباير *Empire* (انظر الصورة رقم 2,6). تظهر الصورة طالبتين في سن الرابعة عشرة: جاكي Jackie التي تنوي الذهاب إلى الجامعة، وسوزان Susan التي تنوي ترك الدراسة في سن السادسة عشرة. ويهدف الإعلان إلى جذب الرجال والنساء إلى مهنة التعليم. وهو يعمل بخدعة مزدوجة. أي أننا نرى الفتاتين، ونقرأ شرح الصورة، ونقرر أي الفتاتين تريد الذهاب إلى الجامعة، وأيها تريد ترك الدراسة في سن السادسة عشرة. الخدعة المزدوجة أن الفتاة التي تريد أن تترك هي التي يعتبرها الاصطلاح – من ليس لديهم الكفاءة الثقافية المطلوبة للتدريس – مجتهدة في الدراسة. إنها خدعة مزدوجة لأننا لا ننوي أن نُخدع بهذه العملية. نستطيع أن نهنئ أنفسنا على حدة ذهننا. فنحن، على خلاف الآخرين لم نخدع – لدينا الكفاءة الثقافية الضرورية. لذا فنحن نصلح لنكون معلمين ممتازين. والإعلان يلعب بالمعرفة الضرورية لتكون معلماً، ويسمح لنا بإدراك أن المعرفة في أنفسنا: إنه يزودنا بموقف نقول منه: «نعم يجب أن أكون معلماً».

ما بعد البنيوية

ترفض ما بعد البنيوية post-structuralism فكرة أن المعنى يمكن أن يستند إلى بنية هامة آمناً ومطمئناً. فالمعنى متغيّر دائماً. فما ندعوه «معنى» النص ما هو إلا توقّف لحظي في تدفق مستمر من التفسيرات تلو التفسيرات. وقد افترض سوسير، كما لاحظنا، أن اللغة تتألف من العلاقة بين الدالّ، والمدلول عليه، والعلامة. ويقول منظرو ما بعد البنيوية إن الوضع أكثر تعقيداً من ذلك: الدالّات لا تنتج مدلولاًت، تنتج المزيد من الدالّات. ونتيجة لذلك فإن المعنى أمر غير مستقر للغاية. وفي «موت المؤلف The death of the author» يؤكّد بارت (1977c) الذي أصبح الآن ما بعد بنيوي، أن النص هو «فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتتضارب العديد من الكتابات وليس بينها

ما هو أصلي. النص هو نسيج من الاقتباسات المأخوذة من المراكز غير القابلة للحصر من الثقافة» (146). والقارئ هو فقط من يستطيع تحقيق وحدة مؤقتة للنص. وخلافاً العمل الذي يمكن رؤيته ممدداً في انجاز ظاهر على رفوف المكتبة وفي مخازن بيع الكتب، فإن النص «لا يختبر إلا في نشاط إنتاجي» (157). النص هو عمل تمكن رؤيته غير قابل للانفصال عن العملية النشطة لقراءاته المتعددة.

جاك دريدا

ما بعد البنيوية مرادفة فعلياً لأعمال جاك دريدا Jacque Derrida. العلامة، كما لاحظنا، هي بالنسبة لسوسير تكون ذات معنى بحسب موقعها في نظام من الاختلافات. ويضيف دريدا لهذا فكرة أن المعنى أيضاً مؤجّل دائماً ولا يكون قط حاضراً بالكامل، دائماً حاضر وغائب على حد سواء (انظر مناقشة تعريف الثقافة الشعبية في الفصل الأول). وقد ابتكر دريدا (1973) كلمة جديدة لوصف الطبيعة المنقسمة للعلامة، هي differance التي تعني معاً التأجيل والاختلاف. ونموذج سوسير للاختلاف مكاني، حيث يصنع المعنى في العلاقات بين الإشارات وتخوض معاً في بنية تنظم نفسها بنفسها. أما نموذج دريدا للاختلاف والتأجيل differance، فهو بنيوي وزماني في آن معاً: يعتمد المعنى على الاختلاف البنيوي، ولكن أيضاً على العلاقة الزمانية بين ما قبل وما بعد. فمثلاً، لو أننا تتبعنا معنى في قاموس فإننا نواجه تأجيلاً لا هوادة فيه للمعنى. فلو أننا بحثنا عن الدالّ «letter» في قاموس *Collins Pocket Dictionary of the English Language* لوجدنا أن له خمسة مدلولات ممكنة: رسالة مخطوطة أو مطبوعة، وحرف، والمعنى الدقيق لاتفاق ما، وعلى وجه التحديد (حرفياً)، وكتابة الأحرف على لافتة. ولو أننا بعد ذلك بحثنا عن واحد من هذه، وليكن المدلول عليه «رسالة مخطوطة أو مطبوعة» فإننا سنجد أنها أيضاً دالاً ينتج أربعة مدلولات: اتصال من شخص أو مجموعة إلى أخرى، ومعنى ضمني (مغزى)، ومعتقد ديني أو سياسي يحاول أحدهم إيصاله للآخرين، ويفهم (كما في «وصلت الرسالة»). والتتبع في القاموس بهذه الطريقة يؤكد التأجيل داخل النصي الذي لا هوادة

فيه؛ الإحالة الأبدية من دالّ إلى دالّ... الذي لا يعطي الدالّ أي استراحة... وهكذا فإنها على الدوام تدلّ مرة أخرى (1978a: 25). وإنه فقط عندما تقع في خطاب أو تُقرأ في سياق يكون هناك توقف مؤقت للعبة التي لا نهاية لها من دالّ إلى دالّ. فمثلاً، لو أننا قرأنا أو سمعنا الكلمات «لم يتم تسليم شيء «Nothing was delivered» فإنها قد تعني أشياء مختلفة تماماً اعتماداً على ما إذا كانت الكلمات الافتتاحية في رواية، أو سطراً من قصيدة، أو ذريعة، أو خربشة في دفتر ملاحظات صاحب متجر، أو سطراً من أغنية، أو مثالاً من كتاب مقتطفات (أو مقاطع موسيقية) أو جزءاً من مونولوج في مسرحية، أو جزءاً من حديث في فيلم، أو رسماً إيضاحياً لتفسير أو شرح التأجيل والاختلاف differance. ولكن حتى السياق لا يستطيع السيطرة على المعنى بشكل كامل: فعبارة «لم يتم إيصال شيء» سيحمل معه «أثر trace» المعاني من سياقات أخرى. فلو أنني عرفت أن السطر هو من أغنية، فإن هذا سوف يتردد صداه عبر الكلمات عندما أقرؤها في دفتر ملاحظات صاحب متجر.

وبالنسبة لدريدا، فإن المعارضة الثنائية، وهي مهمة جداً للبنيوية، ليست أبداً علاقة بنيوية بسيطة؛ إنها دائماً علاقة قوة أو سلطة، وفيها يكون أحد المفردات في موقع هيمنة بالنسبة للآخر. وعلاوة على ذلك، فإن هيمنة عنصر على آخر (ولنقل إنها مسألة أولوية أو امتياز) ليست بالأمر الذي يظهر (طبيعيا) من العلاقة، ولكنه أمر يتم إنتاجه بالطريقة التي تُبنى بها العلاقة. فيمكن القول إن الأسود والأبيض موجودان في تعارض ثنائي، أحدهما يوجد بغياب الآخر عندما يتم تعريف أحد المصطلحين. ولكن ليس من الصعب رؤية كيف أنه في العديد من الخطابات القوية يكون الأبيض المصطلح الإيجابي، يتمتع بالأولوية والامتياز على الأسود. وحتى لو تركنا العنصرية جانباً، فإن هناك تاريخاً طويلاً من إيحاء الأسود السلبي وإيحاء الأبيض الإيجابي. وإعلان وزارة التربية والعلوم الذي بحثناه سابقاً يضم ما سيدعوه دريدا (b1978) «التراتبية العنيفة» (41) في ثنائيتها، الفتاة «الجيدة» المهتمة بالكهرومغناطيسية، وعلم الوراثة وتشارلز ديكنز، والفتاة «السيئة» التي تفضل الموسيقى، والملابس، والفتيان. ويشير دريدا (1976) إلى الاقتصاد الغريب للمكمّل» (154) في الإشارة إلى التفاعل غير المستقر بين مثل هذا التعارض الثنائي. وفي تحليله لكتابات جان جاك روسّو Jean Jacques Rousseau «الدينية» واللغوية، يفكك دريدا

التعارض الثنائي بين الكلام والكتابة. ويعتبر روسّو الكلام الطريقة الطبيعية للتعبير عن الفكر، والكتابة «مكمّلاً خطراً». لكن عندما لا يعود الحضور مضموناً بالكلام، تصبح الكتابة وسيلة ضرورية لحماية الحضور. ولكن بالنسبة لروسّو فإن الكتابة يمكن أن تكون فقط «مكمّلاً للكلام»؛ إنها غير طبيعية. إنها تحوّل الحضور الفوري للفكر... [إنها] نوع من الحيلة الاصطناعية والفنية لجعل الكلام موجوداً عندما يكون غائباً فعلياً. إنها عنف أُلحق بالمصير الطبيعي للغة» (144). التكملة تعني أن تضيف وأن تستبدل معاً. ولهذا فإن الكتابة هي إضافة للكلام واستعاضة عن الكلام معاً. ولكن الكلام نفسه مكمّل. فهو لا يوجد خارج الثقافة. لذا لا يمكن أن يؤدّي الكلام الطبيعة الفردوسية للثقافة الساقطة للكتابة، فكلاهما تابع دائماً لنظام المكمّل» (149). فكما يؤكّد دريدا «العملية اللانهائية للتكملة تتخلل الحضور دائماً، منقوشة دائماً هناك في فضاء تكرار الذات وانقسامها [من حضور ذاتي نقي] (163). ربما سبقت الطبيعة الثقافة، ولكن إحساسنا بالطبيعة بمثابة حضور نقي هو نتاج الثقافة. الكتابة ليست سقوطاً اللغة، إنها منقوشة في أصولها، وروسّو يعلم ذلك، بطريقة ما: وبحسب دريدا، إنه «يعلن عما يرغب في قوله» ولكنه يصف أيضاً ذاك الذي «لا يرغب في قوله» (229). وبالكشف عن هذا التناقض يتم تفكيك التعارضات الثنائية الكلام/ الكتابة، الطبيعة/ الثقافة – وتبدو المفردة المميّزة في التعارض معتمدة في معناها على المفردة الأخرى.

لاحظنا في الفصل الأول، كيف أن الثقافة الرفيعة غالباً ما اعتمدت على الثقافة الشعبية لمنحها الصلابة التعريفية. ونقد دريدا لروسّو ينبهنا إلى الطريقة التي يكون فيها أحد الطرفين في مثل هذه المقاطع الثنائية متميزاً على الآخر؛ يدّعي أحد الطرفين دائماً أنه يشغل مكانة (الحضور الخالص) أعلى من الآخر. ويبين دريدا أيضاً أنهما ليسا متعارِضَين تماماً – كل منهما مُحَفّزٌ بالآخر، وفي نهاية المطاف، معتمد على غياب الآخر في وجوده ومعناه. فليس هناك طبيعياً «فتاة جيدة» تستمر في المدرسة، ويمكن أن تكون متعارضة مع «فتاة سيئة» طبيعياً تريد أن تترك المدرسة في سن السادسة عشرة. كما أن عكس التعارض الثنائي يعني المحافظة على الافتراضات التي بنتها الجهة المقابلة في مكانها. يجب علينا أن نفعل أكثر من «ببساطة... أن نحيّد التعارض الثنائي... تسيطر إحدى المفردتين

على الأخرى... تحتفظ بالموقع الأعلى. لتفكيك التعارض [يجب علينا]... التخلّص من التراتبية» (1978b: 41). وبدلاً من قبول الخدعة المزدوجة فإن القراءة «التفكيكية» قد ترغب في تفكيك الثنائية لبيان أنها تستطيع البقاء في مكانها فقط بواسطة «عنف» معين – مجموعة معينة من الافتراضات المشكوك فيها حول الجنسوية (الجنسانية) والميول الجنسية. ويمكن إجراء قراءات تفكيكية أيضاً لفيلم «الرقص مع الذئاب»: فبدلاً من رؤية الفيلم على أنه يقلب التعارضات الثنائية والوظائف السردية لنموذج رايت، فربما باستطاعتنا النظر إلى الطريقة التي يتحدى الفيلم فيها التراتبية الضمنية في النموذج. وكما يوضح دريدا (1976):

> يجب على القراءة [التفكيكية] أن تتطلّع دائماً إلى علاقة معينة، غير منظورة مسبقاً من قبل الكاتب، بين ما يتحكّم به، وما لا يتحكّم به من أنماط اللغة التي يستخدمها. وهذه العلاقة هي... بنية هامة دالّة على أن القراءة النقدية (أي التفكيكية) يجب أن تنتج... [أي أنها] إنتاج يحاول أن يجعل ما هو غير مرئي قابلاً للرؤية (158. 163).

الخطاب والقوة / السلطة: ميشال فوكو

من الاهتمامات الرئيسية لميشال فوكو Michel Foucaultالعلاقة بين المعرفة والسلطة، وكيف تعمل هذه العلاقة داخل الخطابات والتشكيلات الخطابية. ومفهوم فوكو للخطاب مشابه لفكرة ألتوسير عن «الإشكالية» من حيث أن كليهما مجموعة مُنظَمة وناظمة للمعرفة، مع وجود قواعد وتعليمات تحكم ممارسات معينة (طرق التفكير والتصرف).

تعمل الخطابات في ثلاث طرق: إنها تمكّن، وتقيّد، وتُشَكّل. وكما يشرح فوكو (1989)، «الخطابات ممارسات تُشكِّل بصورة منهجية المواضيع التي تتكلم عنها» (49). فاللغة، كمثال، هي خطاب: هي تمكّنني من أن أتحدث، وهي تقيدّ ما أستطيع قوله، وهي

تشكّلني باعتباري متحدثاً (أي أنها تموضع ذاتيتي وتنتجها: أنا أعرف نفسي في اللغة، وأنا أفكر في اللغة، أنا أتحدث إلى نفسي في اللغة). موضوعات الدراسة الأكاديمية هي أيضاً خطابات: ومثل اللغات، تمكّن، وتقيدّ، وتشكّل. يوضح الجدول رقم 4,6 الطرق المختلفة التي يمكن بها دراسة الأفلام. وكل موضوع دراسة يتحدث عن الفيلم بطريقة معينة، وبقيامه بذلك يمكّن ويُقيّد ما يمكن قوله عن الفيلم. لكنه لا يتحدث فقط عن الفيلم، إذ من خلال بناء الفيلم باعتباره موضوعاً محدداً للدراسة، فإنه ينشئ الفيلم كأمر واقع محدد (المعنى الحقيقي للفيلم). ولعبة كرة الشبكة netball هي أيضاً خطاب: كي تلعب كرة الشبكة (بغض النظر عن الموهبة الفردية)، يجب أن تكون ملماً بقواعد اللعبة، وهذه تقوم بتمكينك وتقيد أداءك على حد سواء. ولكنها تشكل منك أيضاً لاعب كرة شبكة. بعبارة أخرى، أنت لاعب كرة شبكة فقط إذا كنت تلعب كرة شبكة. وأن تكون لاعب كرة شبكة ليس أمراً معطى (أي تعبير عن الطبيعة): إنه أمر يتم تمكينه، وتقييده، وتشكيله في الخطاب (أي، كمنتَج «للثقافة»). وبهذه الطرق، فإن الخطابات تنتج مواقف موضوعية نحن مدعوون لشغلها: (عضو مجتمع لغوي، دارس للسينما/ الأفلام، لاعب كرة الشبكة). ولهذا فإن الخطابات هي ممارسات اجتماعية ننخرط فيها، وهي مثل السيناريوهات الاجتماعية التي نؤديها (بوعي أو لا وعي). وما نظن أنه تجربة هو دائماً تجربة لخطاب معين أو فيه. وعلاوة على ذلك، فإن ما نفكر فيه على أنه «أنفسنا» هو جعل مجموعة متعددة من الخطابات جزءاً من داخلنا). وبعبارة أخرى، يتم تمكين كل الأشياء التي نكونها، وتقييدها، وتشكيلها في خطابات.

تتألف التشكيلات الاستطرادية من الخطوط المتقاطعة التراتبية لخطابات محددة. والطرق المختلفة لدراسة الأفلام التي سبق بحثها تنتج تشكيلاً استطرادياً. في كتاب «تاريخ الجنسوية» *The History of Sexuality* يرسم فوكو (1981) مخططاً لتطوير التشكيل الخطابي للجنسوية. وبقيامه بهذا فإنه يرفض ما يدعوه «الفرضية القمعية «(10). أي أن فكرة الجنسوية شيء «أساسي» قمع في العصر الفيكتوري. وبدلاً من ذلك فإنه يتبع مجموعة مختلفة من الأسئلة:

> لماذا تم بحث الجنسوية على نطاق واسع، وما الذي تم قوله حولها؟ ماذا كانت أثار القوة التي ولدناها بها قلنا؟ ما هي الروابط بين هذه الخطابات، وآثار هذه القوة، واللذات التي استثمرناها فيها؟ ما هي المعرفة (الدراية) التي تشكلت نتيجة لهذا الربط؟ (11).

إنه يتتبّع خطاب الجنسوية من خلال سلسلة من المجالات الخطابية: الطب، والديموغرافيا، وعلم النفس، والتعليم، والعمل الاجتماعي، وعلم الجريمة، والمجالات الحكومية. وبدلاً من الصمت فإنه يواجه تحريضاً سياسياً، واقتصادياً، وتقنياً كي يتحدث عن الجنس (22–23). وهو يرى أن الخطابات المختلفة عن الجنسوية ليست «عن»، بل «تشكّل» واقع الجنسوية. بعبارة أخرى، لم يقمع الفيكتوريون الجنسوية، وإنما ابتكروها. ولا يعني ذلك أن الجنسوية لم تكن موجودة بطريقة غير استطرادية، وإنما الادعاء بأن «معرفتنا» عن الجنسوية وعلاقات «السلطة – المعرفة» الخاصة بالجنسوية غير استطرادية.

الخطابات تنتج المعرفة، والمعرفة هي دائماً سلاح للسلطة: «في الخطاب تنضم السلطة والمعرفة معاً» (Foucault, 2009: 318). إن الاختراع الفيكتوري للجنسوية لم ينتج مجرد معرفة عن الجنسوية، لقد سعى إلى إنتاج سلطة على الجنسوية، وهذه كانت معرفة يمكن تجنيدها لتصنيف السلوك وتنظيمه، تقسيمه إلى «سوي»، وغير مقبول. وبهذه الطريقة إذن، «أنتجت السلطة المعرفة... والسلطة والمعرفة تتضمن الواحدة منهما الأخرى مباشرة... ليس هناك علاقة سلطة دون التشكيل المتلازم لحقل من المعرفة؛ وكذلك ليس هناك أي معرفة لا تفترض مسبقاً، وتشكل في نفس الوقت، علاقات سلطة» (1979:27). لكن ينبغي عدم التفكير في السلطة بأنها قوة سلبية، شيء يُنكِر، ويقمع، وينفي؛ السلطة منتجة.

> علينا أن نتوقف، مرة واحدة وإلى الأبد، عن وصف آثار السلطة بتعبيرات سلبية: إنها «تستثني»، إنها «تكبت»، إنها «تراقب»، إنها «تجرد»، إنها «تقنّع»، إنها «تخفي».

> السلطة في الواقع تنتج: إنها تنتج واقعاً، إنها تنتج مجالات من الموضوعات وطقوساً للحقيقة (194).

القوة تنتج الواقع، ومن خلال الخطابات فإنها تنتج «الحقائق» التي نعيش بها: «لكل مجتمع نظامه الخاص به من الحقائق» إنه «السياسة العامة» للحقيقة- أي أنماط الخطابات التي تقبلها وتجعلها تعمل باعتبارها صحيحة (Foucault, 2002a: 131). ولهذا فإن أحد مراميه الأساسية هو اكتشاف «كيف يحكم الرجال [والنساء] أنفسهم والآخرين بإنتاج حقيقة (... تأسيس مجالات يمكن فيها أن يتم ممارسة الصواب والخطأ أن تكون غبّ الطلب وذات صلة)» (2002b: 230).

إن ما يدعوه فوكو «أنظمة الحقيقة» ليس بالضرورة أن تكون «صواباً»؛ فيكفي أن تكون قد تم التفكير بها على أنها صواب، وأن تعمل وكأنها صواب. وإذا تم تصديق الأفكار، فإنها تؤسس وتشرّع أنظمة محددة من الحقيقة. على سبيل المثال، قبل أن يُكتشف أن الأرض كروية، كان التفكير في ان الأرض مسطحة يجب أن يكون في نظام الحقيقة للعلوم واللاهوت، والقول بأنها كروية كان يعني التعذيب أو القتل. وسنبحث في الفصل الثامن الاستشراق كنظام قوي من أنظمة الحقيقة.

إن الخطاب لا يتعلّق فقط بفرض السلطة. وكما يوضح فوكو (2009) «حيث توجد السلطة توجد مقاومة» (315).

> الخطابات، مثلها مثل الصمت، ليست خاضعة للسلطة دائماً، أو ثائرة عليها. علينا أن نعطي المجال للعمليات المعقدة وغير المستقرة حيث تكون الخطابات أداة وأثراً للسلطة في آن واحد، ولكن أيضاً عقبة، وحجرة عثرة، ونقطة مقاومة، ونقطة بداية لاستراتيجية معارضة. الخطابات تنتج السلطة وتبثها، هي تقويها، ولكنها أيضاً تقوّضها، وتكشفها، إنها تجعلها هشة وتجعل من الممكن إحباطها (318).

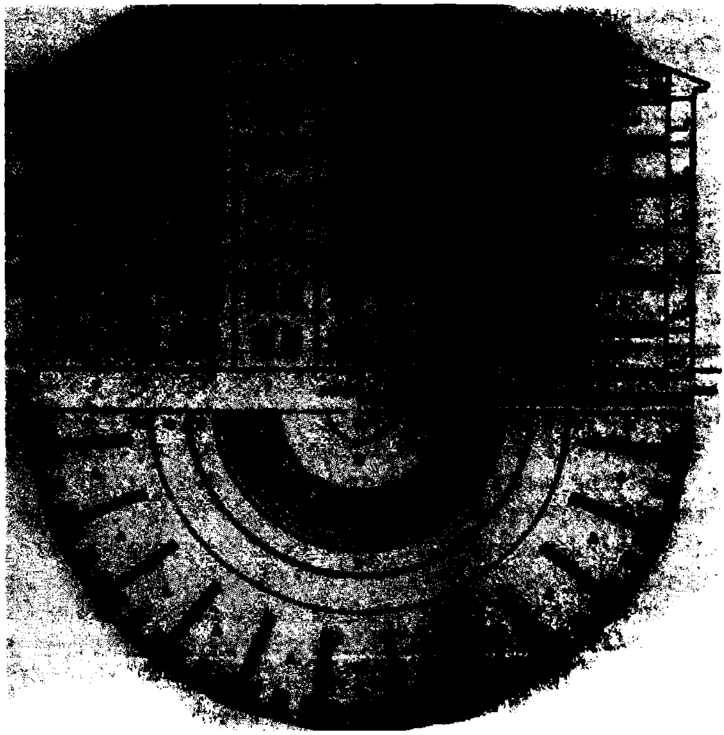
الآلة البانوبتكية

البانوبتكون Panopticon نوع من أبنية السجون صممه جيرمي بنثام Jeremy Bentham في عام 1787 (انظر الشكل 6,3). في وسط المبنى هناك برج يسمح لمفتش أن يراقب جميع السجناء في الزنازين المحيطة به دون أن يعرف السجناء فيما إذا كانوا فعلياً مراقبين أم لا. ووفقاً لبنثام فإن البانوبتكون «نمط جديد من حيازة قوة العقل على العقل، وبمقدار لا مثيل له حتى الآن: وإلى درجة لا مثيل لها أيضاً» (Bentham 1995: 31). وهو يعتقد أيضاً أن تصميم البانوبتكون يمكن استخدامه أيضاً في «أي نوع من المؤسسات التي يكون فيها وضع الأشخاص من أي وصف أو نوع تحت التفتيش، بما في ذلك بيوت الفقراء، ومستشفيات الأمراض السارية، وبيوتات الصناعة، والمعامل، والمستشفيات، ومنازل العمل، ومنازل المجانين، والمدارس» (29).

ووفقاً لفوكو (1979):

> الأثر الرئيسي للبانوبتكون هو أن يبثّ في السجين حالة من الوعي ورؤية دائمة تضمن الأداء التلقائي للسلطة... فالمراقبة دائمة في تأثيراتها، حتى لو كانت منقطعة في عملها، بحيث إن كمال السلطة يجعل من ممارستها الفعلية أمراً لا لزوم له. السجناء... عالقون في حالة سلطة هم أنفسهم حَمَلتها... فمن يخضع لمجال من الرؤية، ويعلم ذلك، يفترض المسؤولية عن القيود التي تفرضها السلطة، إنه يجعلها تعمل عليه نفسه بصورة عفوية، إنه ينقش في نفسه علاقة السلطة التي يقوم فيها بالدورين في آن واحد؛ فهو يصبح العنصر الرئيسي في إخضاع نفسه (201, 202-3).

بعبارة أخرى، السجناء لا يعرفون إن كانوا فعلاً مراقبين أم لا. ولهذا، فإنهم يتعلمون التصرف وكأنهم مراقبون دوماً. إن هذه هي قوة البانوبتكون. فالبانوبتكونية هي امتداد لهذا النظام من المراقبة على المجتمع ككل.



آلة البانوبتكون.

وبحسب فوكو، فإن بانوبتكون بنثام هو بالتالي تحول تاريخي دلالي إلى درجة كبيرة ابتداء من القرن الثامن عشر، لأساليب السيطرة الاجتماعية. إنه انتقال من العقاب (فرض قواعد سلوكية من خلال العروض المذهلة للسلطة: عمليات الشنق العلنية والتعذيب، إلخ) إلى الانضباط (فرض قواعد سلوكية من خلال المراقبة)؛ إنه «التحوّل من التأديب الاستثنائي إلى المراقبة المعممة... تشكيل ما يمكن أن يسمى بشكل عام المجتمع المنضبط» (209). وكما يوضح، فإن البانوبتكون «نموذج يمكن تعميمه... لتعريف علاقات السلطة بمصطلحات الحياة اليومية... إنه رسم لآلية السلطة المختزلة في شكلها المثالي» (205). والانتقال من المشهد إلى المراقبة يحول جميع الجسم الاجتماعي إلى حقل من التصورات» (214). والتحديقات المتقاطعة للسلطة تقطع الجسم الاجتماعي «جاذبة المزيد والمزيد من جوانب الوجود الإنساني إلى حقل رؤيتها. ولكن الموضوع ليس ببساطة أن السلطة تمسك

بنا في تحديقها، بل إن القوة تعمل عندما ندرك تحديقها. وكما يوضح فوكو، مستخدما استعارة المسرح، «نحن لسنا في المدرجات، ولا على المسرح، ولكننا في آلة البانوبتك، محاصرون بآثار سلطتها، التي جلبناها إلى أنفسنا حيث أننا جزء من الآلية» (217). وبالتالي، كما يقول، بهذه الطريقة أصبحت المراقبة هي الوضع السائد لتشغيل السلطة. فالبانوبتكية شكل من أشكال السلطة منظم حول المعيار، من حيث ما هو سوي أو لا، وصحيح أو لا، من حيث ما يجب أن يفعله المرء وما يجب ألا يفعله» (2002c, 58-9). إنه جانب جوهري مما يدعوه «التطبيع» (79).

التأكيد الواضح على ادعائه هو الاستخدام الواسع لتكنولوجيا المراقبة في مجتمعنا المعاصر. على سبيل المثال، قدّر مسح أجري عام 2002 أن هناك حوالي 4,2 مليون كاميرا دائرة تلفزيونية مغلقة في المملكة المتحدة، تقريباً بمعدل كاميرا لكل 14 شخصاً.[25] ولذلك علاقة مباشرة ببانوبتكون بنثام. ولكن موضوع المراقبة كان له أيضاً تأثير كبير في الثقافة الشعبية. وأنا أستطيع أن أفكر في أربعة أمثلة على الأقل من وسائط المراقبة. ولعل أكثرها وضوحاً البرامج التلفزيونية مثل «الأخ الأكبر» *Big Brother*، و«أنا شهير، أخرجوني من هنا»[(1)] *I'am a Celebrity, Get me out of here*، حيث المراقبة هي الجانب الأساسي في كيفية عمل هذه البرامج. ومن نواح عديدة فإن برنامج الأخ الأكبر هو تلفزيون بانوبتكون في أكثر أشكاله وضوحاً. ولا شك في أن جزءاً من جاذبيته أنه يمكّننا في الظاهر من أن نقوم بدور المفتش التخيلي الذي وضعه بنثام، حيث نجد سروراً في قدرتنا على أن نلاحظ، دون أن تتم ملاحظتنا، وأن نتدخل دون أن يُتدخل فينا، وأن نصدر أحكاماً دون أن يحكم علينا. ولكن، وعلى ضوء نقطة فوكو حول إنتاج أنظمة الحقيقة، ينبغي لنا ألا نفترض أننا في الواقع خارج قبضة المعايير والقواعد التي يروجها الأخ الأكبر ويجعلها شرعية. بعبارة أخرى، قد يكون من الممكن قول بأن النظرة في برنامج الأخ الأكبر متبادلة، إنها تضبطنا بمقدار ما ينضبط قول المشاركين الذين نشاهدهم: إننا في الزنزانات ولسنا في برج المفتش.

يعمل العدد المتزايد من مجلات مراقبة المشاهير، مثل «رفيل» *Reveal*، و«هيت» *Heat*، و«كلوسر» Closer، و«نيو» *New*، بنفس الطريقة. يتم مراقبة المشاهير وتفحصهم،

(1) مسلسلات تعرض على قنوات التلفزيون البريطاني وتُسمى مسلسلات الواقع، والنقطة الأساسية فيها وضع الأبطال تحت مراقبة كاميرات تم يجري تصويت المشاهدين عليها كي تقرر من يفوز في الحلقة (المترجمان).

وخاصة من حيث حجم أجسادهم، وسلوكهم الاجتماعي والجنسي، وذلك من أجل متعتنا وتسليتنا المفترضة. ولكن، مرة أخرى، فإن القواعد والمعايير التي تُستخدم لانتقاد المشاهير والاستهزاء بهم، هي نفس القواعد والمعايير التي يمكن استخدامها لتأديبنا. وبشكل مماثل، فإن برامج المراقبة مثل برامج «تغيير الشكل»، والبرامج الحوارية، مثل برنامج جيري سبرنغر *The Jerry Springer Show*، وجيرمي كنغ *The Jeremy Kyle Show*، و«ما الذي يجب ألا تلبسه» *What Not to Wear*، و«عشر سنوات أصغر» *Ten Years Younger* نصيحتها مقترنة كثيراً بإساءة الاستعمال والسخرية، حيث إن الأشخاص يتم تشجيعهم، غالباً بعدوانية وبعجرفة الرضا عن النفس لمقدمي البرامج، للالتزام بضبط النفس في سبيل الالتزام بالمعايير المقبولة حالياً للحياة الطبيعية الجمالية والسلوكية[26]. ووجودنا في الجانب الآخر من الشاشة لا يعني أننا في أمان من مطالبتنا بأن نلتزم، أو أننا بسلام خارج الآلة البانوبتكية.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A Reader, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- During, Simon, Foucault and Literature: *Towards a Genealogy of Writing*, London: Routledge, 1992. مع أن الاهتمام يتركّز على الأدب، فإنه مقدمة مفيدة جداً عن فوكو.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983. يحتوي على فصل ممتاز عن ما بعد البنيوية.
- Easthope, Antony, *British Post-Structuralism*, London: Routledge, 1988. محاولة طموحة لرسم هذا المجال. يضم فصولاً مفيدة عن نظرية الأفلام،

والدراسات الثقافية، والدراسات التفكيكية والتاريخية.

- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen, 1977
مقدمة مفيدة عن الموضوع.
- McNay, Lois, *Foucault*: A *Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1994. مقدمة ممتازة عن أعمال فوكو.
- Norris, Christopher, *Dertida*, London: Fontana, 1987. مقدمة واضحة ومثيرة للاهتمام عن دريدا.

الجنسانية والجنسوية

الحركات النسوية

«من أهم التغييرات المدهشة التي برزت في حقل العلوم الإنسانية في ثمانينيات القرن العشرين بروز الجنسانية (الجنس: ذكر أو أنثى) كفئة للتحليل (Showalter, 1990: 1). هذه هي الجملة الافتتاحية في مقدمة إيلين شوالتر Elaine Showalter لكتاب عن الجنسانية والدراسات الأدبية. ولا شك في أنه ما كان لهذه الجملة أن تكتب لولا انبعاث الحركة النسوية feminism (الموجة الثانية) في أوائل سبعينيات القرن العشرين. فالحركة النسوية هي التي وضعت الجنسانية على الأجندة الأكاديمية. غير أن طبيعة الأجندة قد أثارت جدلاً عنيفاً داخل الحركة النسوية نفسها. ولم يعد ممكناً في الحقيقة، إن كان ذلك ممكناً من قبل، التحدث عن الحركة النسوية باعتبارها مجموعة موحّدة من البحث والكتابة والنشاط؛ بل يجب على المرء أن يتكلم عن حركات نسوية.

هناك على الأقل أربع حركات نسوية مختلفة: الراديكالية، والماركسية، والليبرالية، وما تدعوه سيلفيا والبي Sylvia Walby (1990) نظرية الأنظمة المزدوجة dual-systems. وكل منها يستجيب لظلم النساء بطريقة مختلفة، طارحة أسباباً مختلفة وحلولاً مختلفة. فدعاة الحركة النسوية الراديكالية يرون أن اضطهاد النساء هو نتيجة النظام الأبوي، نظام للهيمنة يكون فيه للرجال باعتبارهم فئة السلطة على النساء باعتبارهن فئة. وفي التحليل النسوي الماركسي، المصدر النهائي للظلم هو الرأسمالية. والسيطرة على النساء من قبل الرجال نتيجة تابعة لسيطرة رأس المال على العمل. وتختلف الحركة النسوية الليبرالية عن كل من الحركتين النسويتين الراديكالية والماركسية في أنها لا تضع النظامين - الأبوي أو الرأسمالي - كمقررين لظلم النساء. وعوضاً عن ذلك، فإنها تميل إلى رؤية المشكلة

من حيث تحيّز الرجال ضدّ النساء، مجسّداً في القانون، أو معبّراً عنه في استبعاد النساء من مجالات محددة في الحياة. وتمثل نظرية الأنظمة المزدوجة اجتماع التحليل النسوي الراديكالي والماركسي معاً في الاعتقاد بأن ظلم النساء ناتج عن ترابط مفصلي بين الأبوية والرأسمالية. وهناك بالطبع وجهات نظر نسوية أخرى. على سبيل المثال، تعدّد روزماري تونغ (Rosemary Tong, 1992): الليبرالية، والماركسية، والراديكالية، والتحليلية النفسية، والاشتراكية، والوجودية، وما بعد الحداثية.

الحركة النسوية، مثل الماركسية (بحثناها في الفصل الرابع)، هي دائماً أكثر من مجموعة من النصوص الأكاديمية والممارسات. إنها أيضاً، وربما بصورة أكثر جوهرية، حركة سياسية معنية بظلم النساء، وبالوسائل والطرق التي تمكّن النساء - ما تصفه الناقدة الأمريكية - الإفريقية بل هوكس (bell hooks, 1989) بأنه «العثور على صوت».

> [«العثور على صوت»] باعتبارها استعارة ترمز إلى التحوّل الذاتي...... وثيق الصلة على وجه الخصوص بمجموعات من النساء اللواتي لم يكن لهن من قبل أي صوت عام، نساء يتكلمن ويكتبن للمرة الأولى، بما في ذلك الكثير من النساء الملونات. ويركّز دعاة الحركة النسوية على إيجاد صوت قد يبدو في بعض الأوقات فكرة مبتذلة... غير أن توصّل النساء في المجموعات المضطهدة... إلى صوت هو عمل من أعمال المقاومة. ويصبح الحديث في آن واحد طريقاً للانخراط في التحوّل الذاتي الفعال، وطقساً للعبور حيث ينتقل المرء من كونه من يقع عليه الفعل إلى كونه فاعلاً. ولا يمكننا التكلّم إلا باعتبارنا فاعلين (12).

لذا، فإن الحركة النسوية ليست مجرد منهاج آخر لقراءة النصوص. ومع ذلك، فقد أثبتت أنها طريقة منتجة جداً في القراءة. وكما تبين شوالتر:

> هناك خداع بصري يمكن رؤيته إما كأساً أو صورتين[1]. وتتذبذب الصور في

(1) إشارة إلى الاختبار النفسي الذي يعرض صورة يمكن النظر إليها من زاويتين إما أن تكون كأساً وإما صورتين. (المترجمان).

توترها أمامنا، وتحل الواحدة منها مكان الأخرى وتختزلها في خلفية لا معنى لها. وفي أكثر نظريات الحركة النسوية نقاء يتم تزويدنا بالمثل بتغيير راديكالي لتصورنا، مطلب بأن نرى معنى فيما كان سابقاً فضاء خالياً. وتنحسر الحبكة التقليدية، وتبرز حبكة، كانت مغمورة في غموض الخلفية، في معالم واضحة مثل طبعة الإبهام (نقلاً عن Modleski, 1982: 25).

ما تَدّعيه شوالتر عن نقد الحركة النسوية الأدبي يمكن الادّعاء به بشكل مساوٍ عن الأعمال النسوية في الثقافة الشعبية. لقد كانت الثقافة الشعبية موضوعاً لمقدار كبير من تحليل الحركة النسوية. وكما تشير ميشيل باريت (Michèle Barrett, 1982) «الأمور القياسية الثقافية مهمة للحركة النسوية لأنها تتضمن نضالاً حول المعنى (37). وتقدم لانا راكاو (Lana Rakow, 2009) نفس النقطة إلى حد كبير. «دعاة الحركة النسوية الذين يقاربون الثقافة الشعبية يتقدّمون من طائفة متنوعة من المواقع النظرية التي تحمل معها تحليلاً اجتماعياً أكثر عمقاً وأجندة سياسية» (195). وعلاوة على ذلك، وكما تلاحظ راكاو:

رغم أن الحركات النسوية المعاصرة قد اتبعت طرقا متنوعة من المقاربات للثقافة الشعبية، فإنها اشتركت في افتراضين رئيسين. الأول، هو أن للنساء علاقة خاصة بالثقافة الشعبية مختلفة عن علاقة الرجال... والافتراض الثاني هو أن فهم كيف تعمل الثقافة الشعبية لكل من النساء والثقافة الأبوية أمر هام إذا أرادت النساء اكتساب السيطرة على شخصياتهن الخاصة وتغيير كل من الأساطير والعلاقات الاجتماعية... يقول دعاة الحركة النسوية إن الثقافة الشعبية تلعب دوراً في المجتمع الأبوي وإن التحليل النظري لهذا الدور يبرر موقعاً رئيسياً في المناقشات الجارية» (186).

النساء في السينما

بحثنا في الفصل الخامس رواية ملفي (1975) المؤثرة للغاية عن الأنثى المتفرجة. وتحليل ملفي عميق التأثير ومعبر في كليته، ورغم أنها قدَّمته في مقال لا يتجاوز ثلاث عشرة صفحة، فإن تأثيره كان هائلاً[27]. لكن مع الاعتراف بقوة المقال وتأثيره فيجب أيضاً ملاحظة أن الحل الذي تقدمه ملفي هو إلى حد ما أقل تعبيراً من تحليلها «للمشكلة». فهي تدعو، كبديل للسينما الشعبية، إلى سينما رائدة avant-gard «راديكالية في معنييها السياسي والجمالي وتتحدى الافتراضات الأساسية للسينما الرائجة». (7-8). وبعض الناشطات في الحركات النسائية، ومن ضمنهن لورين غامان Lorraine Gamman ومارغريت مارشمنت (1988) Margaret Marshment، بدأن بالتشكيك «بالصلاحية العمومية» (5) لحجة ملفي، متسائلات عمّا إذا كان «التحديق دائماً ذكرياً» أو أنه «مجرد سائد» (المرجع نفسه)، وذلك ضمن سلسلة من الطرق المختلفة للرؤية، بما في ذلك التحديق النسائي. وعلاوة على ذلك، فإنهن يلححن على:

> لا يكفي استبعاد الثقافة الشعبية على أنها تخدم الأنظمة التكميلية للأبوية والرأسمالية التي تبيع «وعياً مزيفاً» للجماهير المخدوعة. فيمكن رؤيتها أيضاً بمثابة موقع يُتحدى فيه المعنى، ويمكن إحداث اضطراب في الأيديولوجيات المهيمنة» (1).

وهما تدعوان إلى سياسة تدخّل ثقافية: «إننا لا نستطيع صرف أو نبذ الشعبي بوضع أنفسنا دائماً خارجه» (2). إنه من الثقافة الشعبية:

> أن معظم الناس في مجتمعنا يحصلون على تسليتهم ومعلوماتهم. وهنا تُعطي النساء (والرجال) معاني الثقافة السائدة لأنفسهم. ولهذا فإنه يبدو من الضروري جداً استكشاف إمكانيات وعثرات التدخل في الأشكال الشعبية وذلك في سبيل

إيجاد طرق لجعل معاني النسوية جزءاً من المسرات (1).

تقدم كرستين غلدهيل (2009) Christine Gledhill النقطة نفسها: فهي تدافع عن الدراسات الثقافية النسوية «التي تربط الأشكال الشعبية التي تسخر منها النسوية على وجه العموم بأحوال استهلاكها في حياة جماهيرها المشكلة اجتماعياً- تاريخياً» (98). وهي تلاحظ أنه «بهذا المقام، فإن التحليل النسوي للسينما النسائية والمسلسلات العائلية قد بدأ يواجه روايات تحليلية نفسية سلبية... عن المشاهدة النسائية، مقترحة أوضاعاً للتماهي مُستعمَرة، أو مستلبة، أو مازوشية[1] (المرجع نفسه).

يقدم كتاب جاكي ستايسي Jackie Stacey «تحديق النجم: هوليوود وجمهور المشاهدين النسائي» *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship* رفضاً واضحاً للعالمية والتقريرية النصية لكثير من أعمال التحليل النفسي حول الجمهور النسائي. ويبدأ تحليلها الخاص بالجمهور في السينما بدلاً من الجمهور الذي يبنيه النص. وتأخذها مقاربتها من تقاليد دراسات الأفلام (كما أبلغ به موقف ملفي) إلى الاهتمامات النظرية للدراسات الثقافية. ويوضح الجدول رقم 7 , 1 الفروق التي تميز بين النموذجين (24).

الجدول رقم 1,7: الفيلم باعتباره موضوعاً للدراسة في الدراسات السينمائية والدراسات الثقافية:

الدراسات السينمائية	الدراسات الثقافية
تموضع المشاهدين	قراءات الجمهور
التحليل النصي	الأساليب الإثنوغرافية
المعنى كما يقوده الإنتاج	المعنى كما يقوده الاستهلاك
مشاهد سلبي	مشاهد إيجابي
لا واع	واع
متشائم	متفائل

(1) مازوشية التلذذ بإيذاء النفس (المترجمان).

تستند دراسة ستايسي إلى تحليل الاستجابات التي استلمتها من مجموعة من النساء البيض البريطانيات، أعمارهن في الغالب فوق الستين، ومعظمهن من الطبقة العاملة، وكن من المواظبات على الذهاب إلى السينما في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. واعتماداً على رسائل واستبانات متممة فقد نظمت تحليلها من وجهة نظر ثلاثة خطابات ولّدتها الاستجابات نفسها: الهروب من الواقع escapism، والتماهي، والاستهلاكية.

الهروب من الواقع هو واحد من أكثر الأسباب التي تحددها النساء للذهاب إلى السينما. وفي سعيها إلى تجنب الدلالات الازدرائية للهروب من الواقع، تستخدم ستايسي مناقشة رتشارد داير (1999) Richard Dyer الممتازة عن المشاعر الطوباوية لكثير من الترفيه الشعبي، لإنشاء رواية عن الإمكانيات الطوباوية لسينما هوليوود بالنسبة للنساء البريطانيات في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي. ينشر داير مجموعة من التعارضات الثنائية للكشف عن العلاقة بين المشكلات الاجتماعية التي يشهدها الجمهور، والحلول النصية التي قدمتها نصوص الترفيه الشعبي (الجدول رقم 2,7).

الجدول رقم 2,7: النصوص الشعبية والحلول الطوباوية:

المشكلات الاجتماعية	الحلول النصية
الندرة	الوفرة
الإرهاق	الطاقة
الكآبة	الشدة
التلاعب	الشفافية
التشظي	المجتمع[28]

وبالنسبة لداير، فإن المشاعر الطوباوية للتسلية هي مُلك النص. وتوسع ستايسي مناقشة داير لتشمل السياق الاجتماعي الذي أختبر فيه الترفيه. فالرسائل والاستبانات التي أكملتها النسوة جعلت من الواضح لها أن مُتَع السينما التي عبَّرْن عنها كانت دوماً أكثر من المُتع البصرية والكلامية للنص السينمائي- بل إنها اشتملت على طقوس حضور

العرض السينمائي التجريبي، والتجربة المشتركة والمجتمع المتخيّل للمشاهدين، والراحة والرفاهية النسبية لمبنى السينما. إن الأمر لم يكن أبداً ببساطة مجرد الاستمتاع ببريق هوليوود. وكما توضح ستايسي (1994):

> يوفر الحيّز المادي للسينما حيّزاً انتقالياً بين الحياة اليومية خارج السينما والعالم الخيالي لفيلم هوليوود الذي سيعرض بعد قليل. ويسهّل تصميمها وديكورها عمليات الهروب من الواقع التي تستمتع بها النسوة المشاهدات. وبذلك كانت السينما قصور أحلام لا بقدر ما تعرض خيالات هوليود فحسب، وإنما أيضاً لأن تصميمها وديكوراتها التي توفر حيّزاً مؤنثناً ومتألّقاً مناسباً للاستهلاك الثقافي لأفلام هوليوود (99).

الهروب من الواقع هو دائماً حدث تاريخي محدّد مزدوج الطريق. ولهذا لم يكن هروب نساء ستايسي إلى رفاهية السينما وألق أفلام هوليوود، ولكنهن كن أيضاً يهربن من مصاعب الحياة في بريطانيا وقيودها في زمن الحرب وما بعد الحرب. وهذا المزيج من ألق هوليوود، والرفاهية النسبية للتصميمات الداخلية لدور السينما التي تمت تجربتها في سياق الحرب وما تلاها من عوز وتضحيات هو الذي يولد «المعاني متعددة المستويات للهروب من الواقع» (97).

«التماهي» هو الفئة الثانية للتحليل لدى ستايسي. وهي تدري كيف أنه يعمل غالباً في نقد التحليل النفسي للإشارة إلى الطريقة التي تضع فيها نصوص الأفلام المتفرّجات في سبيل مصالح الأبوية. وبحسب هذه المناقشة، فإن التماهي هو الوسيلة التي تتواطأ فيها المرأة وتصبح متآمرة في ظلم نفسها. غير أنه بتحويل التركيز عن المتفرّجة المبنية داخل نص الفيلم إلى المتفرّجة الفعلية في دار السينما، فإنها تَدّعي أن التماهي يمكن إظهاره وكأنه يعمل غالباً بطريقة مختلفة. والمستجيبات لها يلفتن الانتباه باستمرار إلى الطريقة التي تُولّد بها النجمات تخيلات السلطة، والسيطرة، والثقة بالنفس، والتخيلات التي يمكن أن توفّر المعلومات للحياة اليومية.

الفئة الثالثة هي الاستهلاكية. مرة أخرى، فإنها ترفض الموقف الموحّد الذي يشكل الاستهلاك وكأنه متشابك في علاقة، ناجحة دائماً، من السيطرة، والاستغلال، والرقابة. وتؤكّد عوضاً عن ذلك أن «الاستهلاك هو موقع لمعنى متفاوض عليه، من المقاومة والاستيلاء، إضافة إلى الإخضاع والاستغلال (187). وتدعي أن معظم العمل في دراسات السينما يميل لأن ينقاد بالإنتاج، ويركّز تحديقه النقدي على «الطريقة التي تنتج فيها صناعة السينما مشاهدي الأفلام بمثابة مستهلكين لكل من الفيلم والمنتجات (المصاحبة) للصناعات الأخرى (188). مثل هذا التحليل ليس قادراً أبداً على الطرح النظري (دع عنك البحث بتفصيل ثابت) لكيف يستخدم المشاهدون السلع التي يستهلكونها عملياً ويجعلون لها معنى. وهي تحاجّ بأن روايات النساء تكشف عن علاقات أكثر تناقضاً بين المشاهدين وما يستهلكونه. على سبيل المثال، إنها تسلّط الضوء على الطرق التي يتم بها «تذكر المثل العليا النسائية الأمريكية بوضوح باعتبارها تنتهك الأُنثوية البريطانية وبالتالي تُستخدم كاستراتيجيات للمقاومة (198). وتظهر الكثير من الرسائل والاستبانات المتممة المدى الذي تمثل فيه نجمات هوليوود حركة نسائية بديلة، مثيرة وانتهاكية. وبهذه الطريقة فإنه يمكن استخدام نجمات هوليوود، والسلع المرتبطة بهن، كوسيلة للتفاوض، ولتوسيع حدود ما كان ينظر إليه على أنه أُنثوية بريطانية تقييدية اجتماعياً. وتتوخّى العناية كي لا تقول إن النسوة كن حُرّات في أن يبنين من خلال الاستهلاك هويات نسائية جديدة تماماً. وبالمثل، فإنها لا تنكر أن مثل هذه الأشكال من الاستهلاك قد تعمل بمثابة قوّاد للتحديق الأبوي. ومفتاح موقفها هو مسألة الإفراط. إن تحوّل الصورة الذاتية الذي نجم عن استهلاك نجمات هوليوود والسلع الأخرى المرتبطة بهن ربما ينتج شخصيات وممارسات هي زائدة عن حاجات الثقافة الأبوية. ولهذا فهي تؤكّد:

> من المثير للتناقض الظاهري، أنه في حين أن استهلاك المتفرّجات للسلع في منتصف وأواخر خمسينيات القرن العشرين في بريطانيا، كان معنياً بإنتاج النفس بمثابة كائن مرغوب فيه، فإنه أيضاً يوفر هروباً مما يعتبر عناء الأعمال المنزلية والأمومة التي أصبحت تعرف الأُنثوية على نحو متزايد في ذلك الوقت. وهكذا،

فإن الاستهلاك قد يدل على تأكيد الذات في معارضة للتضحية بالنفس المرتبطة بالزواج والأمومة في بريطانيا في خمسينيات القرن العشرين (238).

يمثل عمل ستايسي نوعاً من التوبيخ للادِّعاءات العمومية لكثير من التحليل النفسي السينمائي. ومن خلال دراسة الجمهور، «يمكن أن ينظر لتفرّج الإناث بمثابة عملية تفاوض على المعاني المسيطرة لسينما هوليوود، وليس كمعنى موضوع بصورة سلبية من قبلها»(12). ومن هذا المنظور تبدأ سلطة هوليوود الأبوية في الظهور بمظهر أقل تآلفاً، وأقل سلاسة، ونجاحها الأيديولوجي غير مضمون على الإطلاق.

قراءة قصص الغرام

في «حب مع انتقام» *Loving with a Vengeance* تَدّعي تانيا مودلسكي Tania Modleski (1982) أن النساء اللاتي يكتبن عن «السرد الأنثوي» يملن لاعتماد واحد من ثلاثة مواقف: «الرفض؛ أو العداء – الذي يميل لسوء الحظ لأن يكون موجهاً نحو مستهلك السرد؛ أو، وفي معظم الأحيان، نوعاً غير مهذب من السخرية» (14). وفي مقابل ذلك فإنها تعلن «لقد حان الوقت للبدء في قراءة نسوية لقراءة النساء» (34). وتجادل بأن ما تدعوه «التخيلات المنتَجة للنساء على نطاق واسع (بما في ذلك الروايات الرومانسية) تتحدث عن مشكلات حقيقية وتوترات في حياة النساء» (14). وبالرغم من ذلك، فإنها تعترف بأن الطريقة التي تحل بها هذه السرديات المشكلات والتوترات نادراً ما «ترضي دعاة الحركة النسوية المعاصرة: أبعد ما تكون عن ذلك» (25). غير أن قارئ التخيلات والقارئ النسوي بينهما شيء مشترك: عدم الرضا عن حياة المرأة. على سبيل المثال، تَدّعي بالإشارة إلى «رومانسيات هارليكوين»[1]، «أن ما يقوله ماركس (Marx and Engels, 1957) عن المعاناة الدينية، ينطبق أيضاً على «المعاناة الرومانسية»: إنها «في الوقت نفسه تعبير عن المعاناة الحقيقية واحتجاج ضد المعاناة الحقيقية» (47).

(1) هارليكوين انتربرايزز ليمتد Harlequin Enterprise Ltd، دار نشر وبيع كتب عالمية انطلقت من بريطانيا ثم إلى الولايات المتحدة. وهي تبيع مباشرة إلى القراء الذين يتعهدون بشراء عدد معين شهرياً. اشتهرت بنشر قصص الغراميات المعروفة باسمها، وجميع كتبها تتألف من 192 صفحة. ويقال إنها تبيع أربعة كتب كل ثانية (المترجمان).

لا تدين مودلسكي «الروايات أو النساء اللواتي يقرأنها». بل إنها تدين «الظروف التي جعلتها ضرورية» مستنتجة أن «التناقضات في حياة النساء مسؤولة عن وجود روايات هارليكوين الرومانسية الرخيصة أكثر من مسؤولية هذه الروايات عن وجود التناقضات» (57). وهي تنجرف نحو القوة الكاملة لموقف ماركس من الدين، ثم تعود عنها، ما يتركها، رغم احتجاجاتها على العكس، قريبة جداً من موقف الثقافة الجماهيرية من الثقافة الشعبية بأنها مخدرة. ومع ذلك، فهي تلاحظ «كيف أن الطلبة ينقطعون أحياناً عن صفوف دراساتهم النسائية لمعرفة ما الذي يجري في المسلسلات العائلية المفضلة لديهم. وعندما يحدث ذلك، فإن الوقت يكون قد حان لنا للتوقّف عن معارضة المسلسلات العائلية والبدء في إدراجها، وغيرها من التخيلات المنتجة على نطاق واسع، في دراساتنا عن المرأة» (113-114).

يتناول كتاب روزاليند كوارد Rosalind Coward (1984) بعنوان «رغبة الأنثى» *Female Desire* متعة النساء في الثقافة الشعبية. ويستكشف الكتاب الأزياء، وقصص الغرام (الرومانسية)، وموسيقى البوب، وأبراج الفلك، والمسلسلات العائلية، والطعام، والطبخ، ومجلات النساء، والنصوص الأخرى، والممارسات التي تشرك المرأة في دورة لا نهاية لها من المتعة والشعور بالذنب: «الشعور بالذنب – إنه اختصاصنا»(14). ولا تتناول كوارد المادة «كشيء من الخارج... غريب عن [المتعة و] الشعور بالذنب. المُتع التي أصفها هي غالباً مُتَعي الخاصة... وأنا لا أقترب من هذه على أنني ناقدة عن بعد، ولكن كشخص أدرس نفسي، وأتفحص حياتي الخاصة تحت مجهر» (المرجع نفسه). وموقفها في تناقض واضح مع موقف تقاليد «الثقافة والحضارة» أو منظور مدرسة فرانكفورت على سبيل المثال. فلا ينظر إلى الثقافة الشعبية باحتقار من ارتفاعات أولمبية باعتبارها ثقافة الآخرين المخيبة للآمال، ولكن القابلة للتنبؤ بها. إن هذا خطاب عن ثقافتنا «نحن». وعلاوة على ذلك، فإنها ترفض أن ترى الممارسات وتمثيلات الثقافة الشعبية (خطاب الرغبة الأُنثوية) وكأنها فرض قسري لقوالب نمطية مزيفة ومقيّدة» (16):

بدلاً من ذلك، فإنني استكشف الرغبة المفترضة لهذه التمثيلات، الرغبة التي

تلمس النساء الناشطات نسوياً وغير النشاطات على حد سواء. ولكنني لا أعامل الرغبة الأُنثوية كشيء غير قابل للتغيير، نابع من حالة الأنثى. إنني أرى التمثيلات لِمُتَع الأنثى ورغباتها كإنتاج وإدامة للمواقف النسوية. وهذه المواقف لا هي بالأدوار البعيدة المفروضة علينا من الخارج والتي من السهل نبذها، ولا هي من السمات الرئيسية للأُنثوية. يتم إنتاج المواقف النسوية كردود على المسرات الممنوحة لنا، وإن ذاتيتنا وشخصيتنا تتشكل في تعريفات الرغبة التي تحيط بنا. هذه هي الخبرات التي تجعل التغيير مهمة صعبة وشاقة كهذه، لأن الرغبة الأُنثوية تغويها باستمرار خطابات تحافظ على التميز الذكوري (المرجع نفسه).

إن اهتمام كوارد بالقصص الرومانسية يستلهم جزئياً الحقيقة الخادعة بأنه «في العقد الأخير (سبعينيات القرن العشرين)، توازن ظهور الحركة النسوية بشكل متطابق تقريباً مع النمو المتسارع في شعبية القصص الرومانسية»[29]. وهي تؤمن بشيئين حول الروايات الرومانسية. الأول، إنه «ما زال يتعين عليها تلبية بعض الاحتياجات المحددة للغاية»؛ وثانياً، أنها توفر دليلاً على «خيال قوي جداً ومشترك» وتساهم فيه (190). وتَدّعي أن الخيالات التي تلعب بها القصص الرومانسية هي «ما قبل – المراهقة، وما قبل الوعي إلى حد كبير» (191–192). وتعتقد أنها «رجعية» من ناحيتين أساسيتين. فمن ناحية، هي تَعبُد سلطة الذكر بطرق تُذَكّر بعلاقة الطفل – الأب المبكرة جداً، في حين أنها من ناحية ثانية، ميّالة إلى النكوص بسبب الموقف المتخذ تجاه الرغبة الجنسية الأُنثوية السلبية ودون شعور بالذنب، حيث إن مسؤولية الرغبة الجنسية تقع على الرجل. بعبارة أخرى، فإن الرغبة الجنسية هي شيء لدى الذكور، والنساء يستجبن لها فقط. وباختصار، فإن القصة الرومانسية تعيد تقديم تجربة الفتاة في الدراما الأوديبية، ولكن هذه المرة دون استنتاجاتها بعجز الأنثى؛ فهذه المرة هي تتزوج الأب وتحل محل الأم. ولهذا فإن هناك مساراً من الخضوع إلى موقع القوة (في الموقع الرمزي للأم). ولكن كوارد تشير إلى أن:

> القصة الرومانسية شعبية دون شك لأنها... تعيد عالم الطفولة للعلاقات الجنسية وتقمع الانتقادات بعدم كفاية الرجال، أو اختناق الأسرة، أو الضرر الناجم عن السلطة الأبوية. ومع ذلك، فهي تستطيع في ذات الوقت تجنّب الشعور بالذنب والخوف اللذين قد يأتيا من عالم الطفولة. وتعرّف الجنسوية بحزم على إنها مسؤولية الأب، ويُتغلّب على الخوف من الاختناق لأن النساء حققن نوعاً من السلطة في القصص الرومانسية. تَعِدُ القصص الرومانسية بعالم آمن، وبالسلامة في التبعية، والسلطة مع الخضوع (196).

تبدأ جانيس رادواي (1987) Janice Radway دراستها لقراءة قصص الغرام بملاحظة أن الشعبية المتزايدة لهذا النوع الأدبي يمكن تفسيرها جزئياً بالتغيرات الهامة في إنتاج الكتب، وتوزيعها، وتقنيات الإعلانات والتسويق» (13). وباتخاذ موقف من المعالجات السابقة، فإن رادواي تشير إلى أن النجاح المتزايد لقصص الغرام قد يكون له علاقة بتقنيات البيع المتطورة للناشرين، ما يجعل القصص الرومانسية مرئية أكثر، ومتاحة أكثر، كما هو الحال مع أي فكرة بسيطة لحاجة المرأة المتزايدة للتخيلات الرومانسية.

تستند دراسة رادواي على بحث أجرته في سميثتون Smithton، شمل مجموعة من اثنتين وأربعين امرأة قارئة للقصص الغرامية (في معظمهن متزوجات ولهن أطفال). والنساء جميعهن زبونات منتظمات لدكان بيع الكتب الذي تعمل فيه دوروثي ايفانز Dorothy Evans. والواقع أن سمعة دوروثي هي التي جذبت رادواي إلى سميثتون. فبدافع حماسة دوروثي لهذا النوع من الآداب، نشرت رسالة إخبارية بعنوان (يوميات دوروثي عن القراءة الرومانسية) حيث صنفت القصص الرومانسية حسب قيمتها الرومانسية. وقد كان للرسالة الإخبارية ونصيحة دوروثي العامة للزبائن أثر في خلق ما يصل إلى مجتمع رمزي صغير، ولكنه هام، من قارئات القصص الغرامية. وهذا المجتمع الرمزي هو موضوع تركيز بحث رادواي. وقد تم تجميع مادة البحث من خلال استبانات فردية، ومجموعات نقاش مفتوحة، ومقابلات مباشرة (وجهاً لوجه) وبعض المناقشات غير الرسمية، وبملاحظة التفاعلات بين دوروثي وزبوناتها المنتظمات في دكان بيع الكتب.

وقد أكملت رادواي ذلك بقراءة العناوين التي لفتت نساء سميثتون انتباهها إليها.

نبّه تأثير رسالة دوروثي الإخبارية حول أنماط مشتريات القارئات رادواي إلى عدم ملاءمة المنهجية التي حاولت استخلاص نتائج حول اللون الأدبي من عينة من العناوين الجارية. وقد اكتشفت أنه لفهم المغزى الثقافي لقراءة القصص الرومانسية، فمن الضروري ايلاء الاهتمام للتمييز الشعبي، وإلى عملية الانتقاء والرفض التي تجد بعض العناوين مرضية وبعضها غير ذلك. كما أنها واجهت المدى الفعلي لقراءة القصص الغرامية. فغالبية النساء اللواتي أجرت مقابلات معهن كن يقرأن يومياً، ويقضين ما بين إحدى عشرة إلى خمس عشرة ساعة أسبوعيا في قراءة القصص الرومانسية. وربع النسوة على الأقل أخبرنها، بأنه ما لم تمنعهن الأعمال المنزلية ومطالب العائلة، فإنهن يفضلن قراءة القصة من البداية حتى النهاية في جلسة واحدة. وتراوح الاستهلاك بين كتاب واحد إلى خمسة عشر كتاباً في الأسبوع. بل ادّعت أربع منهن أنهن يقرأن بين خمسة عشر وعشرين كتاب قصة رومانسية في الأسبوع.[30]

ووفقا لنسوة سميثتون، فإن القصة الغرامية المثالية هي تلك التي تحكي عن امرأة ذكية وذات استقلالية مع شيء من روح الدعابة. وبعد الكثير من الشكوك وعدم الثقة، وبعض القسوة والعنف، يغمرها حبها لرجل، يتحول في أثناء علاقتهما من شخص عاطفي غير متعلم، إلى شخص يرعاها ويعتني بشؤونها بطرق يتوقع تقليدياً أن تكون فقط من امرأة نحو رجل. وكما توضح رادواي: إن الخيال الرومانسي... ليس خيالاً حول اكتشاف شريك للحياة مثير للاهتمام بشكل فريد، بل هو رغبة طقوسية في أن يُعتنى بها، وأن تُحبَ، وأن يُعترف بها بطريقة خاصة» (83). إنه خيال عن المعاملة بالمثل، الرغبة في الاعتقاد بأن في استطاعة الرجال أن يسبغوا على النساء الرعاية والعناية التي يتوقع ان تسبغها النساء بصورة منتظمة على الرجال. ولكن الخيال الرومانسي يقدم أكثر من ذلك، إنه يسترجع زمناً كانت القارئة فيه المستقبلة لرعاية «أمومية» مكثفة.

بالاستناد إلى عمل نانسي شودورو Nancy Chodorow (1978)، تَدّعي رادواي أن الخيال الرومانسي هو شكل من أشكال النكوص الذي به يتم إرسال القارئة تخيلياً وعاطفياً إلى وقت «عندما كانت مركز الاهتمام الفردي العميق للرعاية» (Radway, 1987:

84). لكن خلافاً للنكوص الذي يتركز على الأب كما تقترح كوارد، فإن هذا النكوص يتركز على شخصية الأم. لذا فإن قراءة القصص الرومانسية هي وسيلة يمكن للمرأة بها، وبطريقة بديلة من خلال علاقة البطل والبطلة - تجربة العون العاطفي الذي يتوقعن أن يقدمنه بأنفسهن للآخرين دون معاملة بالمثل لأنفسهن في وجودهن اليومي.

وهي تأخذ أيضاً من شودورو فكرة أن نفس الأنثى باعتبارها النفس في علاقتها بالآخرين، وإن نفس الذكر هي نفس تلقائية ومستقلة. وتجادل شودورو أن هذا نتج عن العلاقات المختلفة بين البنات والبنين مع أمهاتهم. وترى رادواي علاقة متبادلة بين الأحداث النفسية التي وصفتها شودورو والنمط السردي للرومانسية المثالية: من الرحلة من هوية في أزمة إلى الهوية المستردة، «فإن البطلة تؤسس بنجاح مع نهاية السرد المثالي... نفس الأنثى المألوفة الآن، النفس في علاقة» (139). وتأخذ رادواي أيضاً من شودورو الاعتقاد بأن النساء خرجن من عقدة أوديب «ببنية نفسية ثلاثية سليمة»؛ ما يعني «أنهن لسن في حاجة فقط إلى ربط أنفسهن بعضو من الجنس الآخر، ولكنهن أيضاً يواصلن طلب رابط عاطفي مكثف مع شخص يبادلهن الرعاية والحماية بطريقة أمومية (140). وفي سبيل تجربة هذا النكوص إلى التعويض العاطفي الأمومي، أمامها ثلاثة خيارات: السحاق، أو إقامة علاقة برجل، أو البحث عن الاستمتاع بوسيلة أخرى. الطبيعة الخوّافة من المثليين لثقافتنا تحدّ من الخيار الأول، وطبيعة الذكورية تحدّ من الثاني، وقد تكون قراءة القصص الرومانسية مثالاً على الثالث. وتقترح رادواي:

> الخيال الذي يولّد الرومانسية الناشئة من الرغبة الأوديبية بأن تحب وتكون محبوباً من فرد من الجنس الآخر، ومن استمرار الأمنية ما قبل الاوديبية التي هي جزء من تشكيل الكيان الداخلي للمرأة، الأمنية بأن تستعيد حب الأم وجميع ما يتضمنه من معانٍ - المتعة الشهوانية، وإكمال التعايش معا، وتأكيد الهوية (146).

يقدّم قرار اللجوء إلى الرومانسية المثالية، اكتفاء ثلاثياً تماماً. «الحماية الأبوية، والعناية الأمومية، و«حب البالغين الشغوف» (149).

الغرام الفاشل غير قادر على تقديم هذه المتع لأنه عنيف جداً من ناحية، وينتهي نهاية حزينة، أو نهاية سعيدة غير مقنعة من ناحية أخرى. وهذا يسلط الضوء بطريقة غير ممتعة على الهَمَّيْن المُنظِمَين لجميع القصص الرومانسية. الهمُّ الأول هو الخوف من العنف الذكوري. وفي قصة الغرام المثالية يتم احتواء ذلك بالكشف عن أنه ليس الشيء المخيف الذي يظهر عليه، إما باعتباره وهْماً أو لطيفاً. والهمُّ الثاني هو الخوف من جنسوية أُنثوية تم إيقاظها وتأثيرها على الرجال (169). في الغرام الفاشل، لا تقتصر الجنسوية الأُنثوية على علاقة دائمة ومحبة، ولا تتم السيطرة على العنف الذكوري بطريقة مقنعة. وهما معاً يجدان شكلاً وتعبيراً في العقوبة العنيفة التي توقّع على النساء اللواتي يعتبرن منحلات جنسياً. وباختصار، فإن قصة الغرام الفاشلة غير قادرة على إنتاج تجربة قراءة يتم فيه تحقيق السعادة العاطفية من خلال التشارك غير المباشر لرحلة البطلة من أزمة الهوية إلى هوية مستعادة بين ذراعي رجل حاضنٍ أو راعٍ. ويتحدّد إذا كان الغرام جيداً أو سيئاً في نهاية المطاف بنوع العلاقة التي تستطيع القارئة تأسيسها مع البطلة:

> إذا كانت أحداث قصة البطلة تستفز مشاعر مكثفة جداً مثل الغضب من الرجال، أو الخوف من الاغتصاب، أو القلق بشأن الحياة الجنسية للأنثى، أو القلق من الحاجة إلى العيش مع رجل غير مثير، فإن تلك القصة الرومانسية سيتم تجاهلها باعتبارها فاشلة، أو يحكم عليها بأنها ضعيفة للغاية. ومن ناحية أخرى، إذا كانت تلك الأحداث تستنهض مشاعر من الإثارة، والسعادة، والقناعة، والثقة بالنفس، والاعتزاز، والسلطة، فإنه لا يهم ما هي الأحداث التي يتم استخدامها أو كيف يجري تنظيمها. ففي النهاية، ما يهم أكثر هو شعور القارئة بأنها أصبحت ولوقت قصير «إنسانة «أخرى وفي مكان آخر، وينبغي لها إغلاق ذلك الكتاب وهي على ثقة بأن الرجال والزواج يعنيان في الحقيقة أشياء جميلة للمرأة. وينبغي لها أيضاً أن تلتفت إلى جولة واجباتها اليومية، وهي متجددة عاطفياً، وتشعر بالثقة من جدارتها ومقتنعة بقدرتها وقوتها على التعامل مع المشكلات التي تعرف أن عليها مواجهتها (184).

وبهذه الطريقة، فإن نساء سميثتون يستعدن الصيغة الأبوية للحب لاستعمالهن الخاص (المرجع نفسه). وتنبع «الفوائد السيكولوجية» الرئيسية لقراءة الروايات الرومانسية من «التكرار الطقوسي لأسطورة ثقافية ثابتة واحدة» (198، 199). إن 60 بالمئة من قارئات سميثتون يَجِدْنَ أحياناً أن من الضروري قراءة النهاية أولاً، لضمان ألا تعارض تجربة الرواية القناعات في الأسطورة الأساسية، وهذه الحقيقة توحي بقوة كبيرة أن الأسطورة الأساسية للرجل الراعي هي في نهاية المطاف الأمر الأكثر أهمية في تجربة نساء سميثتون لقراءة القصص الغرامية.

في أعقاب سلسلة من التعليقات من نساء سميثتون، أُجبرت رادواي على الاستنتاج بأنها إن كانت فعلاً ترغب في فهم وجهة نظرهن في قراءة القصص الغرامية فإن عليها أن تتخلى عن انشغالها المسبق بالنص، وأن تأخذ أيضاً في الحسبان أيضاً فعل قراءة القصص الغرامية نفسها. وقد اتضح في المحادثات أنه عندما تستعمل النساء مصطلح «الهروب» لوصف متعة قراءة القصص الرومانسية، فإن المصطلح يعمل بمعنيين مزدوجين يتصل أحدهما بالآخر. فكما رأينا، يمكن استخدامه لوصف عملية التماهي بين القارئة وعلاقة البطلة/ البطل. ولكن أصبح من الواضح أن المصطلح استخدم «حرفياً لوصف فعل إنكار الحاضر، الذي يعتقدن أنهن يحققنه كلما بدأن بقراءة كتاب وانغمسن في قصته» (90). وقد كشفت دوروثي لرادواي أن الرجال غالباً ما يجدون أن فعل قراءة النساء بذاته خطير. إنه يُرى بمثابة وقت مُستَقطَع من متطلبات العائلة والواجبات المنزلية. وتصف العديد من نساء سميثتون قراءة القصص الرومانسية بأنها هدية خاصة يقدمنها لأنفسهن. ولتوضيح ذلك، تقتبس رادواي من شودورو رؤيتها للعائلة الأبوية على أنها تلك «التي يوجد فيها عدم تناسق جوهري في إعادة الإنتاج اليومي... تتم إعادة إنتاج الرجال اجتماعيا وسيكولوجيا من قبل النساء، ولكن تتم إعادة إنتاج النساء (أو لا تتم) من قبل أنفسهن إلى حد كبير» (91، 94). ولهذا فإن قراءة القصص الرومانسية مساهمة صغيرة، ولكنها ليست غير دالة، لإعادة الإنتاج العاطفي لنساء سميثتون: «إنكار مؤقت ولكن حرفي للمطالب التي تعتبرها النساء جزءاً لا يتجزأ من دورهن بمثابة أمهات وزوجات راعيات» (97). وكما تقترح رادواي، «رغم أن هذه التجربة هي غير مباشرة، فإن المتعة

التي تُدخلها هي مع ذلك حقيقية» (100).

أعتقد أنه من المنطقي أن نستنتج أن قراءة القصص الغرامية لها قيمة لدى نساء سميثتون لأن التجربة نفسها مختلفة عن الوجود العادي. إنها ليست فقط إطلاق للاسترخاء من التوتر الذي تخلقه المشكلات والمسؤوليات اليومية، ولكنها تخلق وقتاً أو مساحة تستطيع المرأة فيها أن تكون لوحدها تماماً، ومشغولة بحاجاتها الشخصية، ورغباتها، ومتعتها. وهي أيضاً وسيلة للانتقال أو الهروب إلى الغريب المثير، أو، مرة أخرى، إلى ما هو مختلف»(61).

والاستنتاج الذي يصل إليه أخيراً كتاب «قراءة قصص الغرام» *Reading the Romance* هو أن من الصعب جداً في الحاضر التوصل إلى استنتاجات مطلقة حول الأهمية الثقافية لقراءة الرومانسيات. والتركيز على فعل القراءة، أو التركيز على الخيال السردي للنصوص، ينتج أجوبة مختلفة متناقضة. ويقترح الأول أن «قراءة القصص الغرامية هي معارضة لأنها تسمح للنساء بأن يرفضن للحظات دورهن الاجتماعي المنكر للذات» (210). والتركيز على الثاني يقترح أن «بنية السرد الرومانسي تجسد خلاصة بسيطة وتوصية بالأبوية وممارساتها الاجتماعية وأيديولوجياتها» (المرجع نفسه). وإنه هذا الاختلاف «بين معنى الفعل ومعنى النص كما يُقرأ» (المرجع نفسه)، هو الذي يجب أن يكون عليه التركيز الدقيق إذا أردنا أن نفهم الأهمية الثقافية الكاملة لقراءة القصص الغرامية..

ثمة شيء واحد كانت رادواي واضحة بشأنه: إن النساء لا يقرأن القصص الغرامية نتيجة شعور بالانخداع من النظام الأبوي. فقراءة قصص الغرام تحتوي على عنصر من الاحتجاج الطوباوي، توق إلى عالم أفضل. ولكن مقابل ذلك، فإن البنية السردية لقصص الغرام تبدو وكأنها توحي بأن العنف الذكوري واللامبالاة الذكورية هي في الواقع تعبيرات عن حب ينتظر فك شيفرته من قبل المرأة المناسبة. ويوحي ذلك بأن الأبوية مشكلة فقط إلى حين تتعلم النساء كيفية قراءتها بصورة صحيحة. إن هذه التعقيدات والتناقضات هي التي ترفض رادواي تجاهلها أو التظاهر بحلها. ويقينها الوحيد إن من المبكر جداً معرفة إذا كان يمكن الإشارة إلى القراءة ببساطة على أنها وكيل أيديولوجي للنظام الاجتماعي الأبوي:

> أجدني مضطرة إلى الإشارة... إلى أنه لا هذه الدراسة، ولا أي واحدة أخرى اليوم، تقدم دليلاً كافياً لإثبات هذه الحجة بشكل كامل. إننا ببساطة لا نعرف ما هي الآثار العملية لتكرار قراءة القصص الغرامية على طريقة تصرف النساء بعد إغلاقهن كتبهن وعودتهن إلى الجولة المعتادة، العادية لنشاطاتهن اليومية (217).

لهذا فإن علينا الاستمرار بالاعتراف بنشاط القارئات - اختياراتهن، ومشترياتهن، وتفسيراتهن، ومخصصاتهن، واستخداماتهن، إلخ - باعتبارها جزءاً أساسياً من العمليات الثقافية والممارسات المعتمدة لعمل معنى في الثقافات المعاشة من الحياة اليومية. ومن خلال الاهتمام بهذه الطريقة فإننا نزيد إمكانية «توضيح الاختلافات بين الفرض القمعي للأيديولوجية والممارسات المعارضة التي، رغم محدودية نطاقها وتأثيرها، تنازع على الأقل أو تتحدى سيطرة الأشكال الأيديولوجية» (221-2). وقد تكون السلطة الأيديولوجية للقصص الغرامية كبيرة، ولكن حيث توجد سلطة، توجد دوماً مقاومة. وقد تكون المقاومة مقتصرة على أفعال مختارة من الاستهلاك - الاستياء الذي يُشبع مؤقتاً بالتعبير عن الاحتجاج المحدود والتوق الطوباوي - ولكن كناشطات نسويات:

> يجب أن نبحث عنها، ليس فقط لفهم أصولها وشوقها الطوباوي، ولكن أيضاً لمعرفة أفضل طريق لتشجيعها وجعلها مثمرة. وإن لم نفعل، فإننا نكون قد تنازلنا عن القتال، وفي حالة الرومانسية على الأقل، قد اعترفنا باستحالة خلق عالم حيث لن تكون هناك حاجة إلى السرور البديل الذي توفره قراءتها (222).

تدعو شارلوت برنسدون Charlotte Brunsdon كتاب «قراءة قصص الغرام» «الاستقصاء العلمي الأكثر شمولاً لفعل القراءة» وهي تنسب إلى رادواي فضل تقديم «شخصية المرأة العادية» إلى غرفة الدراسة (372). وفي مراجعة عامة متعاطفة للطبعة البريطانية من الكتاب، تقدم إين آنج Ien Ang (2009) عدداً من الانتقادات لنهج رادواي. فهي غير راضية عن الطريقة التي ميزت رادواي بها تماماً بين الحركة النسوية،

وقراءة القصص الغرامية: «إن رادواي، الباحثة، هي من أنصار الحركة النسوية وليست من محبي، أو مشجعي، قصص الغرام؛ أما نساء سميثتون، من أجري عليهن البحث، فإنهن قارئات رومانسيات ولسن من أنصار الحركة النسوية» (584). وترى آنج أن هذا ينتج سياسة نسوية من «هن»، ونحن، والذي تلعب فيه النساء من غير الحركات النسوية دور «هن» الغريب الذي سيتم ضمه إلى القضية. ومن وجهة نظرها، فإن الناشطات النسويات يجب ألا ينصبن من أنفسهن حارسات للطريق الصحيح. وتبعا لآنج، فإن هذا ما فعلته رادواي في إلحاحها على أن التغير الاجتماعي «الحقيقي» يمكن الوصول إليه فقط... إذا توقفت قارئات قصص الغرام عن قراءتها وأصبحن ناشطات نسويات بدلاً من ذلك» (585). وكما سنرى قريباً، في مناقشتي لمشاهدة مسلسل دالاس، فإن آنج لا تؤمن بأن قراءة واحدة (قراءة القصص الغرامية) تستبعد الأخرى (الحركة النسوية). إن السياسات النسوية الطليعية لرادواي... تقود فقط إلى «شكل من الأخلاقية السياسية» المدفوعة برغبة في جعل «هن» أكثر شبهاً بـ «نحن». وتعتقد آنج أن المفقود في تحليل رادواي هو بحث المتعة كمتعة. وقد تم بحث المتعة ولكن دوماً من حيث عدم واقعيتها- من حيث مشاركة الآخرين في عواطفهم، ووظيفتها كتعويض، وزيفها. تشكو آنج من أن مثل هذه المقاربة تُرَكِّز أكثر من اللازم على الآثار بدلاً من ميكانيكيات المتعة. وبالنسبة لرادواي، يصبح الأمر في نهاية المطاف دائماً مسألة «الوظيفة الأيديولوجية للمتعة». وفي مقابل ذلك، تقدّم آنج الحجّة على رؤية المتعة كشيء يمكنه «تمكين» النساء وليس كشيء يعمل دائماً «ضد مصالحهن الخاصة «الحقيقية». (585-6). وقد راجعت جانيس رادواي (1994) هذا الجانب من عملها وخلصت:

> رغم أنني بذلت جهداً كبيراً لعدم استبعاد نشاطات نساء سميثتون وبذلت جهداً لفهم فعل قراءة القصص الغرامية كرد فعل إيجابي على أحوال الحياة اليومية، فقد كررت روايتي دون قصد الافتراض الجنسي الذي سبب جزءاً كبيراً من التعليقات على قصص الغرام. فهو ما زال مدفوعاً، بمعنى، الافتراض بأن شخصاً ما يجب أن يقلق بمسؤولية حول آثار التخيلات على النساء القارئات...

و[لذلك تكرر] قلب النمط المعتاد حيث تُبعد التي تقوم بالتعليق نفسها كمحللة عارفة عن أولئك المنهكات والمسحورات بالتخيلات، واللواتي لا يستطعن أن يعرفن... رغم أنني أردت الادعاء بأن قصص الغرام للحركة النسوية، هذه المعارضة المألوفة بين الخيال الأعمى والمعرفة ثاقبة الفكر، استمرت في العمل داخل روايتي. وبالتالي فإني أود الآن أن أربط «قراءة قصص الغرام» إلى جانب «الحب مع الانتقام» لتانيا مودلسكي، مع الجهود الأولى لفهم اللون الأدبي المتغير، مرحلة في المناقشة تميزت بصورة جوهرية جداً، كما أعتقد، بالشكوك حول التخيلات، وأحلام اليقظة، واللعب (19).

وهي تنقل عن اليسون لايت (Alison Light 1984) موافقة على رأيها بأن «السياسة الثقافية النسوية يجب ألا تصبح «تشريعاً لحرق الكتب»، وألا تسقط الحركات النسوية في فخ الأخلاقية أو الدكتاتورية عند بحث القصص الغرامية» ومن الممكن تصوّر... أن باربارا كارتلاند Barbara Cartland يمكن أن تحولك إلى نصير للحركة النسوية. إن القراءة لم تكن أبداً مجرد وظيفة خداع خطية ولكنها... عملية تبقى ديناميكية ومفتوحة على التغيير» (نقلاً عن Radway, 1994: 220)[31].

مشاهدة مسلسل دالاس

نُشر عمل إين آنج «مشاهدة دالاس «Watching Dallas»، لأول مرة في هولندا عام 1982. والنسخة التي نراجعها هنا هي الطبعة المعدلة المترجمة إلى الإنجليزية عام 1985. وسياق دراسة آنج هو ظهور المسلسل العائلي الأمريكي الذي يعرض في الفترة الرئيسية دالاس وتحقيقه نجاحاً عالمياً (كان يشاهد في أكثر من تسعين بلداً) في أوائل ثمانينيات القرن العشرين. وكان يشاهد بانتظام في هولندا من قبل 52 بالمائة من السكان. وبنجاحه المشهود، سرعان ما جمع دالاس حوله خطاباً كاملاً من النشاط - من تغطية واسعة في الصحافة الشعبية إلى القبعات التذكارية المكتوب عليه «أكره جى آر» I HATE JR. كما

أنه جذب نقاداً من أمثال جاك لآنج Jack Lang وزير الثقافة الفرنسي، الذي رآه على أنه آخر الأمثلة على «الإمبريالية الثقافية الأمريكية (نقلاً عن Ang, 1985: 2). وسواء كان سببا للمتعة، أو كتهديد «للهوية الوطنية» فقد كان لدالاس تأثير كبير في جميع أنحاء العالم في أوائل ثمانينيات القرن العشرين. وإنه بهذا السياق نشرت آنج الإعلان التالي في مجلة المرأة الهولندية فيفا Viva: «إنني أحب مشاهدة المسلسل التلفزيوني دالاس، ولكن غالباً ما تنتابني ردود فعل غريبة نحوه. فهل يرغب أحد في الكتابة إلي ليخبرني لماذا تحب أن تشاهد دالاس أنت أيضاً، أو لا تحبه؟ إنني أرغب في استيعاب ردود الفعل هذه في رسالتي الجامعية. الرجاء الكتابة إلى...» (Ang, 1985: 10).

وبعد نشر الإعلان استلمت آنج اثنتين وأربعين رسالة (تسع وثلاثون منها من نساء وفتيات) من محبي دالاس وكارهيه. وقد شكلت هذه الرسائل الأساس التجريبي لدراستها لمتعة (متع) مشاهدة دالاس من جمهور نسائي في غالبيته. وهي غير معنية بالمتعة بمفهومها كإشباع لحاجة مسبقة الوجود فعلاً، ولكن «بالآليات التي تتم بها إثارة المتعة» (9). وبدلاً من سؤال «ما هي آثار المتعة؟، فإنها تطرح السؤال «ما هي آلية المتعة، كيف يتم إنتاجها، وكيف تعمل؟».

وتكتب آنج «كمفكرة وناشطة نسوية، ولكن أيضاً كشخص «أحب دائماً وبصورة خاصة مشاهدة المسلسلات العائلية مثل دالاس» (12). ومرة أخرى، نحن على بعد كبير من وجهة النظر من فوق والتي غالباً ما وسمت العلاقات بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية:

> شكّل قبول واقع هذه المتعة [متعتي]... نقطة بداية دراستي. لقد أردت في المقام الأول فهم هذه المتعة، دون الاضطرار إلى إصدار حكم حول ما إذا كان دالاس جيداً أو سيئاً، من وجهات نظر سياسية، واجتماعية، وجمالية. بل على العكس من ذلك، في رأيي من المهم التأكيد على مدى صعوبة إصدار مثل هذا النوع من الأحكام - وبالتالي محاولة صياغة الشروط لسياسات ثقافية تقدمية - عندما تكون المتعة على المحك (المرجع نفسه).

بالنسبة لكاتبي الرسائل إلى آنج، فإن متعة أو لا متعة دالاس مرتبطة ارتباطاً لا ينفصم بأسئلة «الواقعية». فالمدى الذي يجد فيه القارئ البرنامج «جيداً» أو «سيئاً» يتقرر بها إذا كان يجده «واقعياً» (جيداً)، أو «غير واقعي» (سيئاً). ومنتقدة كلا من «الواقعية التجريبية» (يعتبر النص واقعياً إلى المدى الذي يعكس فيه بصورة صحيحة ذاك الذي يوجد فيه خارج نفسه)، (34-38) و«الواقعية الكلاسيكية» (الادّعاء بأن الواقعية وهم مخلوق بالمدى الذي ينجح النص فيه بإخفاء بنيويته بالكامل (38-41)، فهي تقول إن أفضل ما يفهم به دالاس هو مثال على ما تدعوه «الواقعية العاطفية» (41-7). وهي تربط ذلك بالطريقة التي يمكن بها قراءة دالاس على مستويين: مستوى التقرير denotation ومستوى الإيحاء connotation (انظر الفصل 6). يشير مستوى التقرير إلى المحتوى الحرفي للبرنامج، خط القصة العام، وتفاعل الشخصيات، إلخ. ويشير مستوى الإيحاء إلى الترابطات، والاثار الضمنية، التي تتردد من خط القصة وتفاعل الشخصيات، إلخ:

> من المدهش أن الأشياء نفسها، والأشخاص، والعلاقات، والحالات التي تعتبر على المستوى التقريري أنها غير واقعية، وغير حقيقية، هي على المستوى الإيحائي لا تعتبر على الإطلاق غير واقعية، ولكن «يمكن تمييزها» في الواقع. ومن الواضح، أنه في عملية القراءة الإيحائية، فإن المستوى الرمزي للنص يوضع بين قوسين (42).

إن مشاهدة دالاس، مثل مشاهدة أي برنامج آخر، هي «عملية اختيار، القراءة عبر النص من الرمزي إلى الدلالي، إحساسنا بالذات داخل وخارج السرد. وكما يقول أحد كُتّاب الرسائل: هل تعرفين لماذا أحب مشاهدته؟ أظن لأن تلك المشاكل والمؤامرات، والمتع والإزعاجات الصغيرة والكبيرة تحدث في حياتنا أيضاً... في الحياة الحقيقية أنا أعرف رعباً مثل جى آر، ولكنه مجرد بَنّاء عادي (43). وهذه القدرة التي تجعل حياتنا تتواصل مع حياة عائلة من أصحاب الملايين من تكساس هي التي تعطي البرنامج واقعيته العاطفية. قد لا نكون نحن أغنياء، ولكن قد يكون بيننا أشياء أخرى مشتركة: العلاقات

والعلاقات المقطوعة، والسرور والحزن، والمرض والصحة. وأولئك الذين يجدونه واقعياً يُحَوِّلون محور الانتباه من تفصيلات السرد («التقرير») إلى عموميات تيماته («الإيحاء»).

تستخدم آنج مصطلح «البنية المأساوية للشعور» (46) لوصف الطريقة التي يلعب بها دالاس بالعواطف في لعبة كراسٍ موسيقية لا نهاية لها من السعادة والبؤس. وكما أخبرها أحد كاتبي الرسائل: «في الحقيقة أنني استمتع أحياناً ببكاء جيد معهم. ولم لا؟ بهذه الطريقة فإن عواطفي الأخرى المحشورة في زجاجة تجد متنفساً لها» (49). والمشاهدون الذين يجدون «مهرباً»، في هذه الطريقة ليسوا منخرطين كثيراً في «إنكار الواقع ليلعبوا به... [في] لعبة تُمَكّن الواحد من وضع حدود للقصصي والواقعي الذي تجري مناقشته، لجعلهما مائعين. وفي تلك اللعبة تتم تجربة المشاركة الخيالية في العالم القصصي على أنها ممتعة» (المرجع نفسه).

ومهما تكن الأمور الأخرى التي تنطوي عليها، فإن جزءاً من متعة دالاس يتصل بشكل واضح تماماً بمقدار السلاسة التي يقدر المشاهدون، أو يرغبون في، تأسيسها بين عالمه الخيالي وعالم وجودهم اليومي. فمن أجل تفعيل البنية المأساوية للشعور لمسلسل دالاس ينبغي أن يكون لدى المشاهد رأس المال الثقافي الضروري لملء تشكيل قرائي[52] غني بما تدعوه التخيل الميلودرامي متبعة بذلك بيتر بروكس (1976) Peter Brooks». والتخيل الميلودرامي تعبير عن طريقة الرؤية التي تجد في الوجود العادي للحياة اليومية، بآلامها وانتصاراتها، بفوزها وهزائمها، عالماً ذا معنى وأهمية عميقين مثل عالم التراجيديا الكلاسيكية. وفي عالم متحرر من يقينيات الدين، فإن التخيل الميلودرامي يوفر «وسيلة لتنظيم الواقع في تناقضات وصراعات ذات معنى. وكشكل سردي ملتزم بتناقضات الميلودراما المؤكدة، وصراعاتها، ومبالغاتها العاطفية، فإن دالاس في مكان مناسب تماماً لإعطاء تغذية أو مساندة للتحليل الميلودرامي، وجعله واضحاً أو بيّناً. وبالنسبة لمن يرون العالم بهذه الطريقة (تَدّعي آنج أنها تتطلب كفاءة ثقافية غالباً ما تشترك بها النساء) «فإن متعة دالاس... ليست تعويضاً عن الكآبة المفترضة للحياة اليومية، ولا هروباً منها، ولكنها أحد أبعادها» (Ang, 1985: 83). والتخيل الميلودرامي يفعّل البنية المأساوية للشعور في دالاس، فتنتج بدورها متعة من الواقعية العاطفية. لكن نظراً إلى أن التخيل الميلودرامي

هو أثر لتشكيل قرائي مُحدَّد، فيتبع ذلك أنه ليس كل مشاهدي دالاس سيفعّلون النص بهذه الطريقة.

ثمة مفهوم رئيسي في تحليل آنج وهو ما تدعوه «أيديولوجية الثقافة الجماهيرية» (15). تعبّر الأيديولوجية (في مفهوم غرامشي الذي بحثناه في الفصل 4) عن وجهة النظر بأن الثقافة الشعبية هي نتاج الإنتاج السلعي الرأسمالي ولهذا فهي خاضعة لقوانين اقتصاديات السوق الرأسمالية، ونتيجة ذلك على ما يبدو هو التداول الذي لا نهاية له للسلع المتدهورة، التي تكمن أهميتها الوحيدة في أنها توفر أرباحاً لمنتجها. وهي ترى عن حق ذلك كصيغة مشوهة وأحادية الجانب لصيغة تحليل ماركس للإنتاج الرأسمالي للسلع في أنه يسمح لقيمة التبادل أن تغطي بالكامل «قيمة الاستعمال» (انظر الفصل العاشر). في المقابل، فإنها تصر، كما قد يفعل ماركس، على أنه من غير الممكن إلغاء كيف أن الإنتاج يمكن أن يستهلك من دون الوسائل التي أنتجته. وأيديولوجية الثقافة الجماهيرية، مثل الخطابات الأيديولوجية الأخرى، تسعى إلى استجواب الأفراد في أوضاع موضوعية محددة (انظر بحث ألتوسير في الفصل الرابع). وتقترح الرسائل أربعة مواقف يمكن من خلالها استهلاك دالاس: (1) من يكرهون البرنامج (2) المشاهدون الساخرون (3) المعجبون (4) الشعبويون populist.

يلجأ كُتّاب الرسائل الذين يدعون أنهم يكرهون دالاس إلى الأيديولوجية. وهم يستخدمونها بطريقتين. الأولى، أن البرنامج يتم تعريفه سلبياً كمثال على الثقافة الجماهيرية؛ والثانية كوسيلة يُعتمد عليها وتدعم عدم محبتهم للبرنامج. وكما تعبّر آنج عن ذلك، «يتلخّص تعليلهم في الآتي: «من الواضح أن دالاس سيء لأنه ثقافة جماهيرية، ولهذا السبب فإنني أكرهه» (95-6) وبهذه الطريقة فإن الأيديولوجية تريح وتَّطَمئِن في نفس الوقت: «إنها تجعل البحث عن تفسيرات شخصية وأكثر تفصيلا لا لزوم لها، لأنها تقدم نموذجاً تفسيرياً منجزاً يمكنه أن يقنع، وهذا لا يعني القول إنه من الخطأ عدم محبة دالاس، ولكن فقط أن المجاهرة بعدم المحبة غالباً ما تصنع دون تفكير، وفي الواقع بثقة متولدة من فكر غير نقدي.

المشاهدون الذين يشغلون الموقف الثاني يُظْهِرون كيف يمكن أن تحب دالاس وأن تبقى مشتركاً في أيديولوجية الثقافة الجماهيرية. ويتم حلّ التناقض «بالتهكم والسخرية» (9).

فدالاس خاضع لتعليق هازئ وساخر يتم فيه «تحويله من ميلودراما مقصود بها الجدية إلى العكس: كوميديا يُضحك عليها، ولهذا فإن القرّاء المتهكمين لا يأخذون النص كما يُقدّم نفسه، ولكنهم يقلبون معناه المفضل من خلال التعليق الساخر» (98). من هذا الموقف، فإن متعة دالاس مستمدة من أنه سيّئ – تتم مصالحة المتعة والثقافة الجماهيرية السيئة على الفور. وكما يعبّر أحد كُتّاب الرسائل: «إن دالاس ثقافة جماهيرية الطبع، ولهذا فهو سيّئ، ولكن على وجه التحديد لأنني على علم بذلك فأنا في الواقع استمتع بمشاهدته وأسخر منه» (100). ولكلا المشاهدين: الساخر من دالاس والكاره له، تعمل أيديولوجية الثقافة الجماهيرية كقاعدة أساسية للفهم العام أو الإحساس السليم، جاعلة الأحكام واضحة وبديهية. وعلى الرغم من أن كليهما يعملان ضمن المعايير العادية للأيديولوجية، فإن الاختلافات بينهما تتميّز بمسألة المتعة. فالساخرون من ناحية، يستطيعون الحصول على المتعة دون الشعور بالذنب، مع المعرفة الأكيدة والمعلنة بأنهم يعلمون أن الثقافة الجماهيرية سيئة. والكارهون، من ناحية أخرى، رغم أنهم آمنون بنفس المعرفة، فإنه يمكن، على أي حال، أن يعانوا «نزاعاً بين المشاعر، إذا لم يستطيعوا رغم ذلك النجاة من إغوائه» (101).

ثالثاً، هناك المعجبون، أولئك الذين يحبون دالاس. وبالنسبة للمشاهدين الذين يشغلون الموقفين السابقين، فأنْ تُحِب دالاس فعلياً دون اللجوء إلى السخرية، حينئذ يمكن تعريفك كشخص خدعته الثقافة الجماهيرية. وكما يعبّر أحد كُتّاب الرسائل: «الهدف هو ببساطة جني المال، الكثير من المال. ويحاول الناس القيام بذلك من خلال كل هذه الأمور – الجنس، الأشخاص الجميلون، الثروة. ولديك دوماً من يحاول القيام بذلك» (103). يقدّم الادّعاء بكل الثقة بالحصول على الثقل الكامل لدعم خطابية الأيديولوجية. وتحلل آنج الاستراتيجيات المختلفة التي يجب على محبي دالاس استخدامها للتعامل، بوعي أو بلا وعي، مع مثل هذا التنازل. الاستراتيجية الأولى هي استبطان الأيديولوجية، الاعتراف بمخاطر» دالاس، ولكن الإعلان عن قدرة الشخص على التعامل معها من أجل استخلاص المتعة من البرنامج. ذلك يشبه إلى حد قليل مستخدم الهيروين في أوائل تسعينيات القرن العشرين في الحملات البريطانية للتوعية من المخدرات، الذي يقول في مقابل التحذيرات من الإدمان المحتمل: «أنا قادر على التعامل معها». والاستراتيجية

الثانية التي يستخدمها المعجبون هي مجابهة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية كما تفعل إحدى كاتبات الرسائل: «الكثير من الناس يجدونها لا قيمة لها ودون جوهر. ولكنني أعتقد أن فيها جوهراً» (105). ولكن، كما توضح آنج، تبقى الكاتبة بحزم ضمن قيود خطابية الأيديولوجية في أثناء محاولتها إعادة وضع دالاس في علاقة مختلفة من التعارضات الثنائية. بجوهر/ دون جوهر، جيد/ سيّئ. «وكاتبة هذه الرسالة (تفاوض) وكأنها داخل الفضاء الخطابي الذي خلقته أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، وهي لا تضع نفسها خارجها، ولا تتكلم من موقف أيديولوجي مناهض» (106). والاستراتيجية الثالثة للدفاع التي ينشرها محبو دالاس ضد المعايير العادية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية هي استخدام التهكم. وهؤلاء المحبون يختلفون عن فئة آنج الثانية من المشاهدين، الساخرين، في أن الاستراتيجية تنطوي على استخدام «تهكم المفارقة السطحي» لتبرير ما هو في كل الاعتبارات الأخرى شكل من المتعة غير التهكمية. ويستخدم التهكم لإدانة الشخصيات باعتبارهم أشخاصاً «رهيبين»، في حين أنهم في نفس الوقت يظهرون معرفة وطيدة بالبرنامج وانغماساً كبيراً في تطوره السردي وتفاعلات شخصيته. وكاتبة الرسالة التي تستخدم هذه الاستراتيجية مأسورة بين القوة الرافضة للأيديولوجية والمتعة التي من الواضح أنها تستمدها من مشاهدة دالاس. وتبدو رسالتها كأنها توحي بأنها تتمسك بالأولى عندما تتفرّج مع الأصدقاء، وبالثانية عندما تتفرّج بمفردها (وربما سراً عند مشاهدته مع الأصدقاء). وكما توضح آنج: «التهكم هنا آلية «دفاعية تحاول بواسطتها كاتبة هذه الرسالة تحقيق المعايير الاجتماعية التي وضعتها أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، في حين أنها سراً تحب دالاس حقاً» (109).

وكما تبين آنج، فإن محبي دالاس يجدون من الضروري وضع متعتهم في علاقتها مع أيديولوجية الثقافة الجماهيرية؛ فهم «يستوعبون» الأيديولوجية، و«يتفاوضون» مع الأيديولوجية، ويستخدمون «التهكم السطحي» للدفاع عن متعتهم مقابل الرفض المدمّر للأيديولوجية. وكل ما تكشف عنه استراتيجيات الدفاع هذه هو: ليس هناك بديل أيديولوجي قاطع يمكن استخدامه ضد أيديولوجية الثقافة الجماهيرية – على الأقل ليس البديل الذي يزيح هذه الأخيرة بقوة الإقناع والترابط» (109–10). لذلك، فإن النضال،

كما تم وصفه حتى الآن، بين من يحبون دالاس، ومن يكرهونه، هو نضال غير متساوٍ بين من يجادلون من داخل القوة الخطابية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية وأمنها، ومن يقاومون من داخل (بالنسبة لهم) حدودها غير المضيافة القاسية. وباختصار، هؤلاء المعجبون لا يبدو أنهم استطاعوا أخذ موقف أيديولوجي مؤثر - هوية - يستطيعون منها القول بطريقة إيجابية، ومستقلة عن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية «أنا أحب دالاس لأن...» (المرجع نفسه).

الموقف الأخير للمشاهدة الذي تكشف عنه الرسائل، وهو الذي قد يساعد هؤلاء المعجبين هو موقف مستند إلى أيديولوجية الشعبوية. وفي لُبِّ هذه الأيديولوجية الاعتقاد بأن ذوق شخص ما هو ذو قيمة مساوية لذوق شخص آخر. وكما يعبر عن ذلك أحد من كتبوا الرسائل: «إنني أجد الأشخاص الذين يتفاعلون بشكل غريب مثيرين للسخرية، إنهم لا يستطيعون فعل شيء بشأن ذوق الآخرين. وعلى أي حال، فإنهم قد يجدون الأشياء ممتعة في حين أنك لا تطيق رؤيتها أو الاستماع إليها» (113). تؤكّد أيديولوجية «الشعبوية» على أنه بما أن الذوق فئة مستقلة ذاتياً، مفتوحة دوماً على تغيرات الفرد، فإنه من غير المجدي بالمطلق إطلاق أحكام جمالية على تفضيلات الآخرين، وبالنظر إلى أن هذا قد يبدو كأنه خطاب مثالي للدفاع عن استمتاع الشخص بدالاس، فلماذا اعتمده عدد قليل من كُتّاب الرسائل؟ وجواب آنج هو الإشارة إلى مفردات الأيديولوجية النقدية المحدودة للغاية. فبعد أن يكرر الشخص «ليس هناك اعتبار للذوق» عدة مرات، تبدأ المناقشة بالظهور مفلسة نوعاً ما. ومقارنة بذلك، فإن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية لها مدى شامل ومتطور من الحجج والنظريات. لذا لا عجب أنه حين تمت دعوة المتفرّجين لتوضيح لماذا يحبون دالاس أو لا يحبونه، وجد كاتبو الرسائل صعوبة في تفادي المسار التقليدي لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية.

على أي حال، بناء على رأي آنج Ang، هناك طرق للهروب: إنها بالتحديد الطبيعة «النظرية» للخطاب الذي يقتصر تأثيره على آراء الناس ووعيهم العقلاني، وعلى الخطاب الذي يستعمله الناس عندما يتحدّثون عن الثقافة. وليس من الضروري أن تضع هذه الآراء والتبريرات مسبقاً وصفات لممارسات الناس الثقافية (115). وقد

يُوَضِّح ذلك جزئياً التناقض الذي شهده بعض من كتبوا الرسائل: يُواجَهون بكل من «السيطرة الفكرية الأيديولوجية للثقافة الجماهيرية، والجاذبية العملية «العفوية» للأيديولوجية «الشعبوية» (المرجع نفسه). وتكمن الصعوبة في اعتماد الأيديولوجية الشعبوية للسياسات الراديكالية للثقافة الشعبية في أنها قد سبق تخصيصها من قبل صناعات الثقافة لأغراضها الخاصة في تعظيم أرباحها. غير أن آنج، معتمدة على أعمال بورديو Bordieu، ترى أن «الشعبوية» ذات صلة «بالجمالية الشعبية»، التي يتم فيها استبدال الفئات الأخلاقية لذوق الطبقة المتوسطة ليحل محلها التأكيد على الاحتمال، وعلى الشعبوية، وفوق كل شيء على المتعة (انظر الفصل 10). فالمتعة، بالنسبة لآنج، هي المصطلح الرئيسي في سياسات ثقافة نسوية متحوّلة. يجب أن تنفصل الحركة النسوية عن «نمطية أيديولوجية الثقافة الجماهيرية... [التي تكون بها] النساء... مرئيات على أنهن الضحايا السلبية لرسائل خادعة من المسلسلات العائلية... ومتعتهن... تم تجاهلها تماماً (118–19). وحتى عند أخذ المتعة بالاعتبار، فإنها موجودة فقط لإدانتها كعائق لهدف الحركات النسوية في تحرير النساء. والسؤال الذي تطرحه آنج: هل تستطيع المتعة من خلال التماهي مع النساء «النوّاحات»، أو النساء المازوشيات عاطفياً في المسلسلات العائلية، «أن يكون للمتعة معنى للنساء المستقلات نسبياً عن توجهاتهن السياسية؟» (133). وإجابتها هي نعم: فالخيال القصة:

> لا تعمل مكان الأبعاد الأخرى للحياة، ولكن إلى جانبها، (الممارسة الاجتماعية، أو الوعي الأخلاقي أو السياسي). وهي... مصدر للمتعة لأنها تضع «الواقع» بين قوسين، لأنها تبني حلولاً تخيلية لتناقضات واقعية تخرج في بساطتها القصصية، وفي خطوطها القصصية البسيطة عن التعقيد الشديد للعلاقات الاجتماعية القائمة للسيطرة والخضوع (135).

لا يعني ذلك بطبيعة الحال أن تمثيلات المرأة لا أهمية لها. فلا يزال يمكن إدانتها لكونها رجعية في السياسات الثقافية الجارية. ولكن تجربة المتعة معها أمر مختلف تماماً «إنها لا

تعني بالضرورة أن نلتزم بأخذ هذه المواقف والحلول في علاقتنا بمن نحبهم وبأصدقائنا، وبعملنا، وبمثلنا السياسية، وهلم جراً» (المرجع نفسه):

ومن ثم، تعمل القصة الخيال بجعل الحياة في الحاضر ممتعة، أو يمكن عيشها على الأقل، ولكن هذا لا يستثني بأي معنى النشاط، أو الوعي، السياسي الراديكالي. ولا يتبع ذلك أن نصيرات الحركة النسوية يجب ألا يثابرن على محاولة إنتاج خيالات جديدة والنضال في سبيل مكان لهن... غير أن ذلك لا يعني عدم وجود معيار محدد لقياس تقدمية الخيال حيث يتعلق الأمر بالاستهلاك الثقافي. قد يكون الشخصي سياسياً ولكن الشخصي والسياسي لا يسيران دوماً يداً بيد (6-135).

وفي مراجعة عدائية دون مبرر لِكتاب «مشاهدة دالاس» تتهم دانا بولان Dana Polan (1988) آنج بتبسيط الأسئلة حول مسائل المتعة بعدم إحضارها للمشهد التحليل النفسي. وهي تَدّعي أيضاً أن هجوم آنج على أيديولوجية الثقافة الجماهيرية يعكس ببساطة القيم الضمنية والظاهرة في تقسيم الثقافة الرفيعة/ الثقافة الشعبية. وبدلاً من أن يتخيل مستهلك الثقافة الرفيعة «الذوق الرفيع كنوع من التعبير الحر عن ذاتية كاملة معرّضة دائماً لخطر التقليل من قيمتها من قبل العادات السوقية»، فإن آنج مُتهَمة بتقديم نصير الثقافة الجماهيرية كفرد حر فمعرّض لخطر إفساد وصوله المتاح إلى المتعة الفورية بقيم اصطناعية مغرورة مفروضة من فوق (198). وتَدّعي بولان أن آنج تهاجم «النهج القديم والبالي للثقافة الجماهيرية وأنها بعيدة كل البعد عن حساسية ما بعد الحداثة الجديدة، وما زالت تتشبث بدلاً من ذلك بالأفكار الأسطورية للثقافة كتراجيديا، الثقافة كمعنى» (202). ربما تكون فكرة أن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية قديمة وبالية صحيحة في عالم خيال النقد الثقافي التحليلي النفسي للأكاديميين الأمريكيين، ولكنها ما زالت حية جداً في عالم الوعي/ اللاوعي للثقافة اليومية.

قراءة المجلات النسائية

في مقدمة كتاب «داخل المجلات النسائية» *Inside Women's Magazines*، تشرح جانيس وينشيب (1987) Janice Winship كيف أنها كانت تجري أبحاثاً على مجلات المرأة منذ عام 1969. وهي تخبرنا أيضاً أنها حوالي نفس الوقت تقريباً بدأت تعتبر نفسها من أنصار الحركة النسوية. وهي تعترف أن دمج الأمرين قد أثبت صعوبة أحياناً، وأنه كان يومئ غالباً إلى أنه كان عليها بحث «شيء أكثر أهمية من الناحية السياسية». ولكنها تؤكّد على أنه يجب دمج الأمرين «وذلك لأن رفض فكرة المجلات النسائية هو أيضاً رفض لحياة ملايين النساء اللواتي يقرأنها ويستمتعن بها كل أسبوع. وأكثر من ذلك، فأنا مازلت أستمتع بها، وأجدها مفيدة، وأهرب معها. ولقد عرفت بأنني لست نصيرة الحركة النسوية الوحيدة التي تقرأ سراً» (المرجع نفسه). وذلك لا يعني أنها لم تكن (أو أنها لاتزال) ناقدة لمجلات المرأة، ولكن ما هو أمر حاسم، للسياسة الثقافية النسوية هو هذه الجدلية بين «الجذب والرفض» (المرجع نفسه):

> تساهم الكثير من أزياء الأُنثوية الموجودة في المجلات النسائية في المكانة الثانوية التي ما زلنا نرغب في تحرير أنفسنا منها. وفي نفس الوقت فإن الملابس الأُنثوية هي مصدر متعة أن تكون امرأة- وليس رجلاً- وأنها جزئياً المادة الخام لنظرة نسوية إلى المستقبل... وهكذا، فإن إحدى القضايا النسوية المهمة التي تستطيع مجلات المرأة إبرازها هي كيف نستولي على أساسنا الأنثوي لخلق صور جديدة غير مقيدة لنا ومن أجلنا. (xiv–xiii)

وهكذا يهدف كتاب «داخل المجلات النسائية» في جزء منه إلى توضيح جاذبية صيغة المجلة، والنظر نقدياً في محدودياتها وإمكانياتها للتغيير» (8).

منذ ظهور المجلات النسائية في أواخر القرن الثامن عشر، أعطت لقرائها المزيج من النصح والترفيه. وبغض النظر عن الأمور السياسية، استمرت المجلات النسائية في

العمل كأدلة للبقاء، مزودة قراءها بنصيحة عملية حول كيفية البقاء في ثقافة أبوية. وقد يأخذ ذلك شكلَ سياسةٍ نسوية صريحة كما هو على سبيل المثال، حال مجلة «سبير ريب» *Spare Rib*، وقصص انتصارات المرأة على الشدائد كما هو، على سبيل المثال، حال مجلة «ويمنز أون» *Woman's Own*. وقد تكون الأمور السياسية مختلفة ولكن الوصفة هي نفس الشيء إلى حد كبير.

تستهوي المجلات النسائية قراءها بمزيج من التسلية والنصيحة المفيدة. وهذا الاستهواء، بحسب وينشيب، منظم حول سلسلة من «القصص». وهذه قد تكون على سبيل المثال قصصاً بصرية من الإعلانات، أو مواد عن الموضة، أو الطبخ، أو الأسرة، أو المنزل. ويمكن أن تكون أيضاً قصصاً فعلية: مثل المسلسلات الرومانسية، وقصص الخمس دقائق، وهناك أيضاً حكايات المشاهير، وتقارير الأحداث في حياة النساء والرجال «العاديين». وكل من هذه تحاول بطريقة مختلفة جذب القارئ إلى داخل عالم المجلة، وفي نهاية الأمر، إلى عالم الاستهلاك. وغالباً ما يؤدي هذا بالنساء إلى «محاصرتهن في تحديد تعريف أنوثتهن الخاصة، بشكل لا فكاك منه، من خلال الاستهلاك» (39). ولكن المتعة لا تعتمد بالكامل على الشراء. وهي تتذكر كيف أنها في تموز (يوليو) القائظ الذي كتبت فيه كتاب «داخل المجلات النسائية»، دون أية نية لشراء المنتج، حصلت على متعة بصرية هائلة من إعلان مجلة يبين امرأة تغطس في محيط هو امتداد سريالي لنهاية حوض الحمام من ناحية الصنبور. وكما توضح:

> نحن ندرك ونستمتع بمفردات الأحلام التي تتعامل معها الإعلانات، وننخرط في القصص التي تخلقها؛ ولكننا نعرف تماماً أن هذه السلع لا تستنبط القصص الموعودة. ولكن دون أن نزعج أنفسنا بشراء السلعة، فإننا نستطيع الحصول على متعة الحياة الرغيدة البديلة من خلال الصورة وحدها. وهذا تعويض عن التجربة التي ليست، ولن تكون، لديك (56).

وهكذا فإن إعلانات المجلة، كالمجلات نفسها، تقدّم لنا الأرض التي نحلم عليها.

وبهذه الطريقة تولد الرغبة في السعادة (من خلال الاستهلاك). ومن المفارقات أن هذا ممتع جداً لأنه أيضاً يعترف دوماً بوجود مشقات الحياة اليومية:

> لكنها لا تعرض المتعة نفسها، لو لم يكن متوقعاً من النساء أن يؤدين الأعمال المختلفة التي تحيط بالأزياء والجمال، والطعام، والأثاث. فهذه المرئيات تعترف بتلك الأعمال في نفس الوقت الذي تُمكّن فيه القارئة من تجنب القيام بها. وفي الحياة اليومية، يمكن فقط تحقيق المتعة للمرأة من خلال إنجاز هذه المهام، هنا تقدم الصورة بديلاً مؤقتاً، فضلاً عن توفير (على ما يزعم) طرق سهلة وغالباً ممتعة، إلى الإنجاز(56-7).

تُوَلّد الرغبة في شيء أكثر من الحياة اليومية، ومع ذلك يمكن فقط إنجازها بما يُعتَبر لأكثرية النساء نشاطاً يوميا - التسوق. وما يتم بيعه في نهاية المطاف في قصص المجلات النسائية، وفي كلمات التحرير أو في الإعلانات، والموضة، ومواد أثاث المنزل، والطبخ ومستحضرات التجميل، ناجح وبالتالي أُنثوية ممتعة. اتبعي هذه النصيحة العملية أو اشتري هذا المنتج، وستكونين حبيبة أفضل، وأُمّاً أفضل، وزوجة أفضل، وامرأة أفضل. المشكلة في كل ذلك من وجهة نظر نسوية هي أنها دوماً مبنية حول امرأة فردية خرافية، موجودة خارج نطاق تأثير الهياكل والقيود الاجتماعية والثقافية القوية.

وغالباً ما يتم الكشف عن التزام «الحل الفردي» بالطريقة التي تسعى من خلالها المجلات النسائية أيضاً إلى بناء «جماعيات قصصية «(67) من النساء. ويمكن رؤية ذلك في الإصرار على «نحن» في كلمات التحرير، ولكنها أيضاً موجودة هناك في تفاعلات القارئ/ المحرر في صفحة الرسائل. وغالباً ما نجد هنا نساء يفهمن عالم الحياة اليومية من خلال مزيج من التفاؤل والقدرية. تعرف وينشيب هذه التوترات على أنها تعبير عن أن المرأة «مقيدة أيديولوجياً بالمنطقة الشخصية وفي موقف عجز نسبي حيال الأحداث العامة» (70). ومثل قصص ما يسمى «الانتصار على التراجيديا»، فإن رسائل القراء وردود التحرير غالباً ما تكشف عن التزام عميق نحو «الحل الفردي». وكلاهما «يعظ» بنفس

الحكاية الرمزية: سيتغلب الجهد الفردي على كل الصعاب. وتستجوب القارئة بمثابة معجبة (انظر بحث ألتوسير في الفصل الرابع)، وتوضع مشكلاتها الخاصة في السياق الصحيح، لتتمكّن من الاستمرار. وتعمل القصص القصيرة بنفس الطريقة إلى حد كبير. وما يربط أيضاً هذه «القصص» المختلفة هو أن الانتصارات الإنسانية التي تقدّم هي عاطفية وليست مادية» (76). وفي نواح كثيرة، فإن هذا «الأمر ضروري للوجود المستمر لمجتمعات المجلة المتخيّلة، لأن الانتقال من العاطفي إلى المادي هو المخاطرة بأن تواجه الوجود المسبب للانشقاق، مثل الطبقة، والجنسوية، والإعاقة، والإثنية، و«العرق»:

> وهكذا، فإن شعور «نحن النساء» الذي تبنيه المجلات يتكوّن في الواقع من مجموعات ثقافية مختلفة، لكن فكرة «نحن» و«عالمنا» تضعف هذه الأقسام لتعطي المظهر الخارجي للوحدة داخل المجلة. وفي الخارج، عندما تغلق القارئة مجلتها، فإنها لا تعود «صديقة» لإستر رانتزن[1] وأمثالها، ولكن ما دامت الصداقة قائمة فإنها تشكّل حلماً ممتعاً ومطمئناً (77).

ربما يبدو ذلك أكثر وضوحاً في صفحة المشكلات. فرغم أن المشكلات شخصية، ولهذا فهي تبحث عن حلول شخصية، فإن وينشيب تجادل في أنه «ما لم تحصل النساء على مدخل إلى المعرفة التي تفسر الحيوات الشخصية من الناحية الاجتماعية... فإن المسؤولية على عاتقك لحل «مشكلتك» قد تبدو مُخيفة أو... تقود فقط إلى «حلول» محبطة (80). وهي تعطي مثالاً برسالة حول زوج (ذي ماضٍ جنسي) لا يستطيع نسيان، أو الصفح، عن ماضي زوجته الجنسي. وكما توضح وينشيب، فإن حلاً شخصياً لهذه المشكلة لا يستطيع البدء في معالجة الموروث الاجتماعي والثقافي للمعايير الازدواجية الجنسية. والتظاهر بعكس ذلك هو تضليل:

> تعمل الكاتبات الناصحات (والمجلات) بمثابة (أصدقاء) للنساء، فهن يجمعن

(1) Esther Louise Rantzen، صحافية إنجليزية ومذيعة تليفزيونية، ومعروفة بتقديم مسلسل تلفزيوني للبي بي سي عنوانه هذه هي الحياة That's Life!. (المترجمان).

النساء معاً في صفحاتهن، ومع ذلك نظراً إلى عدم توفير المعرفة للسماح للنساء لمعرفة تاريخ حالتهن الاجتماعية المشتركة، فإنهن، للأسف وللمفارقة، يدخلن بين النساء، ويشجعنهن على أن يفعلن لوحدهن ما يستطعن فقط القيام به معا» (المرجع نفسه).

وفي منتصف كتاب وينشيب ثلاثة فصول يبحث، كل بدوره، القيم الفردية والعائلية في مجلة «ومنز أون»، وأيديولوجية نظرية الشاذ (المغاير) في مجلة «كوزموبوليتان» *Cosmopolitan*، والشؤون السياسية النسوية في مجلة «سبير ريب». ولدي مساحة لأشير فقط إلى نقطة واحدة حول هذه الفصول الثلاثة. فعند مناقشتها لمراجعات مجلة «سبير ريب» للسينما الشعبية والتلفزيون الشعبي، فإن وينشيب تجيب بتعليقات يتردد صداها عبر الكثير من تحليل «ما بعد النسوية» المعاصرة (والكثير من عملها نوقش في هذا الفصل) عن الثقافة الشعبية:

هذه المراجعات... تدعم موقف المراجع وترفع الحركة النسوية ودعاتها إلى المرتبة السامقة «للوصول إلى رؤية الضوء»، مع الرفض المترتب على ذلك ليس فقط لسلسلة كاملة من الأحداث الاجتماعية، ولكن أيضاً لكثير من التجارب النسائية الممتعة والمثيرة للاهتمام. وسواء كان ذلك عن قصد أم لا، فإن أنصار الحركات النسائية ينقسمن بوضوح: «نحن» اللواتي يعلمن ويرفضن معظم أشكال الثقافة الشعبية (بما في ذلك المجلات النسائية)، و«هن» اللواتي يبقين في الجهل ويواصلن شراء مجلة «ومنز أون» أو مشاهدة دالاس. لكن المفارقة هي أن الكثيرات من «نحن» يشعرن مثل «هن»: قارئات ومشاهدات بالسرّ لهذا المهرجان(140).

توصلنا ملاحظات وينشيب إلى السؤال المعقد حول ما بعد الحركة النسوية. هل يوحي المصطلح بأن لحظة الحركة النسوية قد أتت وانقضت، وأنها الآن إحدى حركات

الماضي؟ هناك بالتأكيد من قد يرغب في أن يكون الأمر كذلك. ووفقاً لوينشيب، المصطلح «إذا كان يعني أي شيء مفيداً»، فإنه يشير إلى الطريقة التي أصبحت فيها «الحدود بين مناصري الحركة النسوية ومن لا يناصرونها مشوشة «(149). وهذا سببه إلى حد كبير إلى أنه «مع (نجاح) الحركة النسوية، لم تعد بعض الأفكار النسوية مشحونة بالمعارضة ولكنها أصبحت جزءاً من الحس السليم لمعظم الناس وليس فقط لأقلية منهم، (المرجع نفسه). لا يعني ذلك بالطبع أن جميع مطالب الحركة لنسوية قد تحققت (هي بعيدة عن ذلك) وأن الحركة النسوية الآن قد أصبحت زائدة عن الحاجة. على العكس، «فإنها توحي بأن الحركة النسوية لم تعد متماسكة حول مجموعة مبادئ مُعرّفة ببساطة... ولكنها بدلاً من ذلك مزيج أكثر ثراء، وأكثر تعددية وتناقضاً، أكثر مما كانت عليه في سبعينيات القرن العشرين (المرجع نفسه).

في كتاب «قراءة المجلات النسائية»، تبدأ جوك هيرمز (1995) Jok Hermes بملاحظة حول الأعمال النسوية السابقة عن المجلات النسائية: «لقد شعرت دوماً بقوة أن النضال النسوي بشكل عام يجب أن يهدف إلى المطالبة بالاحترام. ومن المحتمل أنه لذلك السبب فإنني لم أشعر أبداً بالارتياح لغالبية الأعمال النسوية التي أجريت عن المجلات النسائية. فمعظم هذه الدراسات أبدت «اهتماماً» وليس «احتراماً» لمن يقرأن المجلات النسائية (1). وتؤكّد أن هذا النوع من المقاربات (ما يمكن أن يسمى «الحركة النسوية الحديثة»)، يولد نوعاً من النقد الإعلامي الذي تكون فيه الباحثة النسوية «نبياً وطارداً للأرواح الشريرة معاً»، (المرجع نفسه). وكما توضح، «نصيرات الحركة النسوية اللواتي يستخدمن خطاب الحداثة يتحدثن نيابة عن الأخريات واللواتي يعتقدن ضمناً أنهن غير قادرات على أن يرين بأنفسهن مقدار سوء هذه النصوص الإعلامية كالمجلات النسائية. إنهن بحاجة إلى تنوير، إنهن بحاجة إلى النصوص النسوية الجيدة كي ينقذن من وعيهن الزائف، ويعشن حياة خالية من الأوصاف الكاذبة كما تنشرها المجلات النسائية، حيث قد تجد المرأة السعادة» (المرجع نفسه).

مقابل هذه الطريقة من التفكير والعمل، فإن هيرمز تدعو إلى ما تسميه «نظرة ما بعد حديثة أعمق، حيث يشغل الاحترام وليس الاهتمام – أو، لهذه الغاية، الاحتفاء، وهو

مصطلح غالباً ما ينظر إليه على أنه العلامة المميزة لمنظور ما بعد الحداثة - المكان المركزي» (المرجع نفسه). وهي تدرك «أن القراء من جميع الأنواع (بما في ذلك نحن النقاد) يستمتعون بالنصوص في بعض السياقات التي ننتقدها أكثر من سياقات أخرى»(2). ولهذا فإن تركيز دراستها هو «فهم كيف تُقرأ المجلات النسائية مع قبولها تفضيلات [النساء اللواتي أجريت معهن مقابلات] (المرجع نفسه). وبالعمل من منظور «موقف ما بعد الحداثة النسوي» فإنها تدعو إلى «تقدير أن القارئات منتجات للمعنى ولسن مخدوعات ثقافياً بمؤسسات الإعلام. وتقدير أيضاً المعاني المحلية والمحددة التي نعطيها لنصوص الإعلام والهويات المختلفة التي يمكن لأي شخص ان يحملها على معيشة حياتنا متعددة الأوجه في مجتمعات مشبعة بصور ونصوص من وسائل الإعلام التي تشكل المجلات النسائية جزءاً منها» (المرجع نفسه). وبتحديد أكثر، إنها تسعى إلى وضع عملها في منطقة وسط بين تركيز على كيفية صنع المعنى من نصوص بعينها (مثل Ang, 1985, Radway, 1987) وبين تركيز على سياقات استهلاك وسائل الإعلام (مثل، Gray, 1992, Morley, 1986). بعبارة أخرى، بدلاً من البدء بنص ما وبيان كيف يأخذه الناس ويجعلون له معنى، أو البدء بسياقات الاستهلاك وبيان كيف أن هذه تقيد الطرق التي يمكن أن تحدث بها هذا الأخذ وصنع المعاني، فإنها قد حاولت إعادة بناء النوع الأدبي المنتشر أو مجموعة الأنواع الأدبية التي تدعى المجلات النسائية وإظهار كيف أنها أصبحت ذات مغزى بصورة حصرية من خلال تصورات قرائها» (Hermes, 1995: 6). وهي تدعو هذا النهج «تنظير إنتاج المعنى في سياقات الحياة اليومية» (المرجع نفسه). وبالعمل بهذه الطريقة، تمكّنت من تجنب نشر تحليل النصوص، مع فكرتها العامة الضمنية لمعنى صحيح قابل للتحديد، أو لمجموعة محدودة من المعاني، التي قد يقوم القارئ، أو لا يقوم، بتفعيلها. وهي تشرح: «إن وجهة نظري، أن النصوص تكتسب المعنى فقط من التفاعل بين القراء والنصوص، وأن تحليل النص بمفرده ليس كافياً أبداً لإعادة بناء هذه المعاني» (10). ولإنجاح هذه الطريقة فإنها تقدم مفهوم «الذخائر». وتشرح هذا المفهوم كما يلي: «الذخائر هي المصادر الثقافية التي يرجع إليها المتكلم أو يشير إليها. أما أي الذخائر يستعمل، فأمر يعتمد على رأس المال الثقافي للقارئ الفرد» (8). وعلاوة على ذلك، فإن النصوص ليس لها معانٍ بصورة

مباشرة، والذخائر المتنوّعة التي يستخدمها القراء تجعل النصوص ذات معنى» (40).

أجرت هيرمز ثمانين مقابلة مع نساء ورجال. وقد أصيبت في البداية بخيبة أمل من أن من أجريت معهن المقابلات بدأن مترددات في الحديث عن كيف يصنعن المعاني من المجلات النسائية التي يقرأنها؛ وعند مناقشة هذه المسألة، فإنهن غالباً ما يقترحن بدلاً من ذلك، وضد الحس السليم لمعظم وسائل الإعلام والنظرية الثقافية، أن لقاءاتهن مع هذه المجلات بالكاد تكون مجدية على الإطلاق. وبعد خيبة الأمل الأولى، فإن هذه المقابلات دفعت تدريجياً هيرمز إلى التعرف إلى ما تسميه «زيف المغزى the fallacy of meaningfulness» (16). وما تقصد هذه العبارة أن توصله هو رفضها لطريقة العمل في وسائل الإعلام والتحليل الثقافي التي تقوم على وجهة نظر أن المواجهة بين القارئ والنص يجب ان تفهم دوماً وبصورة وحيدة من حيث إنتاج المعنى. وهي تقول «إن هذا الانشغال المسبق بالمعنى قد نتج عن مجموعة مؤثرة من العمل التي تُرَكِّزت على المعجبين (وأود أن أضيف الثقافات الفرعية للشباب) بدلاً من التركيز على الممارسات الاستهلاكية للناس العاديين، وعلاوة على ذلك، فإنها نتجت من فشل ذريع لوضع الاستهلاك في روتين الحياة اليومية. ومقابل تأثير هذه الكتلة من العمل، فإنها تحاول أن تبرهن على منظور نقدي يكون فيه «حلول تقارير القراء عن حياتهم اليومية مكان نص وسائل الإعلام» (148). وكما توضح «لفهم وتنظير الاستخدام اليومي لوسائل الإعلام، فإن وجهة نظر أكثر تعقيداً لإنتاج المعنى مطلوبة أكثر من وجهة نظر لا تعترف بالمستويات المختلفة للاستثمار السيكولوجي أو الالتزام والانعكاس العاطفيين (16).

ومن خلال تحليل تفصيلي ونقدي للتيمات المتكرر ورودها والمسائل المتكررة التي ظهرت في مادة المقابلات التي جمعتها، تحاول هيرمز إعادة بناء «الذخائر المستخدمة من قبل من أجرت معهن المقابلات في استهلاكهن للمجلات النسائية وقد حددت أربعاً من هذه الذخائر: «المخزونة بسهولة»، و«الاسترخاء»، و«المعرفة العملية»، و«التعليم العاطفي والمعرفة ذات الصلة» (31). أولى هذه الذخائر، وربما الأكثر بساطة ومباشرة للفهم، تعرّف المجلات النسائية كنوع أدبي يقدم القليل من المطالب من قرائه. وهو نوع يسهل التقاطه كما يسهل التخلي عنه، وبسبب ذلك فإنه يمكن استيعابه بسهولة في

روتين الحياة اليومية.

والذخيرة الثانية «تتصل بوضوح بالذخيرة الأولى، وربما متوقعة كما هي الأولى، تعرّف المجلات النسائية كشكل من أشكال الاسترخاء». ولكن، كما تبين هيرمز فإن الاسترخاء (مثل «الهروب من الواقع» التي بحثناها سابقاً في هذا الفصل)، يجب ألا تفهم على أنها بريئة أو تعبير بديهي – إنها، وكما تقول هي (محمّلة أيديولوجياً) (36). فمن ناحية، يمكن استخدام هذا المصطلح ببساطة كوصف صحيح لنشاط معين، ومن ناحية أخرى، يمكن استخدامه كآلية حاجزة للدفاع ضد الاقتحام الشخصي. وأخذاً بالاعتبار المكانة الثقافية المتدنية للمجلات النسائية، كما تذكرنا هيرمز، فإن استخدام مصطلح «الاسترخاء» كوسيلة لصد المزيد من الدخول في عالم خاص قد يكون مفهوماً. وبعبارة أخرى، إنني أقرأ هذه المجلة لأشير للآخرين بأنني غير متاح حالياً لأقوم بأعمال أخرى.

الذخيرة الثالثة، ذخيرة «المعرفة العملية»، قد تتراوح من إشارات أو نصائح حول الطبخ إلى مراجعة فيلم أو كتاب. ولكن رسوها الآمن الظاهري في التطبيق العملي قد يكون خادعاً. فذخيرة المعرفة العملية قد توفر أكثر بكثير من نصائح عملية لكيف تصبحين ماهرة في صنع المأكولات الهندية، أو أن تعرفي من ناحية ثقافية أي الأفلام يستحق ذهابك إلى السينما لتشاهديه. فالقارئات يمكن أن يستخدمن هذه النصائح العملية، كما تَدّعي هيرمز، لتخيّل «ذات مثالية... براغماتية تتوجّه لحل المشكلات، وكشخص يستطيع اتخاذ قرارات، وكمستهلك متحرر، ولكن فوق كل ذلك، فإنها شخص في موقع السيطرة» (39). والذخيرة الأخيرة، ذخيرة «التعلم العاطفي والمعرفة ذات الصلة» هي أيضاً حول التعلّم، ولكن بدلاً من أن تكون حول مجموعة من النصائح العملية، فإنها تكون التعلّم من خلال التعرف إلى الذات، ونمط الحياة الشخصية للذات، والمشكلات المتوقعة للذات، وذلك من خلال مشكلات الآخرين كما هي معروضة على صفحات قصص المجلات وموادها. وكما أَخبرتْ إحدى من أجريت معهن المقابلات هيرمز، هي تحب قراءة «قطع قصيرة عن أناس لديهم مشكلات معينة... [و] كيف يمكن حل هذه المشكلات» (41). أو كما أخبرتها واحدة أخرى ممن قابلتهن، «أُحبّ أن أقرأ عن كيفية تعامل الناس مع الأمور» (42). وفي إشارة محددة إلى صفحات المشكلات، أَبدتْ إحدى من أُجريت معهن

المقابلات ملاحظة «يمكن التعلم كثيراً من مشكلات الآخرين... والنصائح التي تقدمها [المجلة] (43). وكما هو الحال في ذخيرة المعرفة العملية، فإن ذخيرة التعلم العاطفي وذي الصلة قد تنطوي على إنتاج ذاتٍ مثالية، ذاتٍ مستعدة لكل المخاطر العاطفية المحتملة والأزمات الإنسانية، والتي قد يكون من الضروري مجابهتها في الممارسة الاجتماعية للحياة اليومية. وكما توضح هيرمز، «كلاً من ذخيرة المعرفة العملية وذخيرة المعرفة ذات الصلة قد تساعد القراء (مؤقتاً وتخيلياً) على اكتساب الشعور بالهوية والثقة، وفي أن تكون مسيطراً أو شاعراً بالسلام مع الحياة، وهذا يدوم طالما أنهن [القارئات] يقرأن ويتبدد سريعاً مع وضع المجلة جانباً [على خلاف النصائح العملية]» (48).

تكمن أصالة هيرمز في أنها انفصلت بشكل حاسم عن نهج للتحليل الثقافي يؤكّد فيه الباحث أولاً على ضرورة إنشاء معنى قائم بذاته للنص أو النصوص، ثم كيف يمكن أن يقرأ الجمهور النص، أو لا يقرأه، كي يصنع هذا المعنى. وفي مقابل هذه الطريقة من العمل، كما تلاحظ، «فإن الذخائر التي يستعملها القراء تعطي معنى للأنواع الأدبية للمجلات النسائية بطريقة مستقلة إلى حدّ ملحوظ عن نص المجلات النسائية. فالقراء يبنون نصوصاً جديدة على شكل خيالات وذوات «جديدة» متخيلة. وهذا يقود إلى استنتاج أن دراسة النوع الأدبي يمكن أن تعتمد كلياً على كيفية قراءة المجلة النسائية، وأنه ليس من الضروري أن تخاطب البنية (السردية) محتوى النص نفسه على الإطلاق» (146).

ومقابل الاعتبارات الاحتفالية للمرأة والاستهلاك، فإن بحث هيرمز لدور الذخائر يجعلها مترددة في أن ترى في ممارسة المرأة لقراءة المجلات شكلا غير إشكالي من التمكين. وبدلاً من ذلك، كما تناقش، فإن علينا أن نفكر في استهلاك المجلات النسائية على أنها فقط تعطي لحظات مؤقتة من التمكين»(51).

دراسات الرجال والذكوريات

أحدثت الحركة النسوية كثيراً من الأمور، ولكن ثمة أمراً أنكره بعض دعاة الحركة النسوية هي دراسات الرجال. وعلى الرغم من قلق بيتر شوينجر Peter Schwenger من

أن الرجل «إذا فكر بشأن الذكورية فإنه يصبح أقل ذكورية... وأن الرجل الحقيقي يفكر في أمور عملية لا في أمور تجريدية ولا يتأمل بالتأكيد في نفسه أو طبيعة نشاطه الجنسي» (نقلاً عن Showalter, 1990: 7)، فإن كثيراً من الرجال قد فكروا، وتحدثوا، وكتبوا عن الذكورية. وكما أورد أنتوني ايسثوب[33] Antony Easthope (1986) في كتاب «ما الذي يجب أن يفعله الرجل»، *What a Man's Gotta Do*، «لقد حان الوقت لأن يجرب الحديث عن الذكورية، عما هي، وكيف تعمل» (1). يركّز ايسثوب على ما يسميه الذكورية المسيطرة (أسطورة الذكورية المتغايرة الجنس بمثابة شيء أساسي وبيّن بذاته أنه قوي، وبارع، ورابط الجأش، وعارف، ودائماً مسيطر، إلخ). ويبدأ من الافتراض بأن الذكورية بنية ثقافية، أي أنها ليست «طبيعية»، أو «عادية»، أو «عمومية». ويرى أن الذكورية المسيطرة تعمل كمعيار للجنس [الذكوري]، وأنه مقابل هذا المعيار فإن الأنماط الأخرى المختلفة للذكوريات المعاشة (بما في ذلك الذكورية المثلية) مدعوة لأن تقيس نفسها. وكجزء من هذه المحاجة، فإنه يحلل الطريقة التي تم تقديم الذكورية فيها في طائفة من النصوص الثقافية الشعبية: أغاني البوب، والقصص الشعبية، والأفلام، والتلفزيون، والجرائد، ويخلص إلى:

> من الواضح أن الرجال لا يعيشون بشكل سلبي على أسطورة الذكر المفروضة من قبل قصص وصور الثقافة السائدة. ولكنهم لا يستطيعون أيضاً أن يعيشوا تماماً خارج الأسطورة، لأنها تسود الثقافة. فقوتها القسرية نشطة في كل مكان – ليس فقط على الشاشات، وعلى لوحات الإعلانات وعلى الورق، ولكن داخل رؤوسنا» (167).

ومن منظور مشابه فإن دراسة شون نيكسون (1996) Sean Nexon لذكورية «الرجل الجديد» تستكشفها باعتبارها «نظام تمثيل، مركزة على أربعة مواقع رئيسة للتوزيع الثقافي: إعلانات التلفزيون، وإعلانات الصحف، ومحلات ملابس الرجال، والمجلات الشعبية الموجهة للرجال (4).

على الرغم من أنه من الصحيح أن دعاة الحركة النسوية قد شجعن دائماً الرجال على دراسة ذكوريتهم، فإن كثيراً منهن أقل إعجاباً بدراسات الرجل، مثل جويس كنان Joyce Canaan وكريستين غريفين (1990) Christine Griffen اللتين أوضحتا:

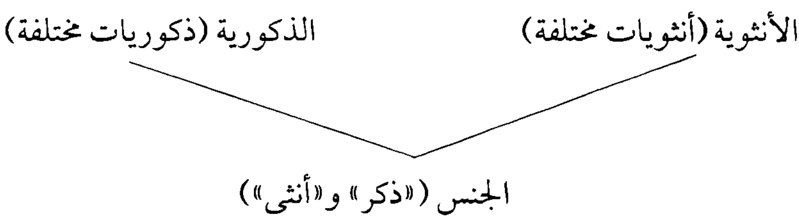
في حين أن فهم دعاة الحركة النسوية للأبوية سيكون أوسع دون أي شك إذا استطعنا الوصول إلى فهم الرجال لكيف يبنون هذا النظام المتغلغل من العلاقات ويحوّلونه، فإننا نخشى مع ذلك أن مثل هذا البحث قد يشوه، أو يقلل، أو ينكر تجارب النساء مع الرجال ومع الذكورية. ولهذا، ينبغي لدعاة الحركة النسوية أن يكن أكثر إلحاحا على إجراء بحوث حول الرجال والذكورية في الوقت الذي بدأ فيه عدد متزايد من الرجال بإجراء بحوث «مقارنة» (207–8).

نظرية الشاذ

تقدم نظرية الشاذ Queer theory الجنس، كما يوضح بول بيرستون Paul Burston وكولين رتشاردسون (1995) Colin Richardson فرعاً من المعرفة لاستكشاف العلاقات بين النساء المثليات، والرجال المثليين وبين الثقافة التي تحيط بهم وتستمر (إلى حد بعيد) في البحث عن استبعادنا» (1). وعلاوة على ذلك، «بتحويل التركيز بعيداً عن مسألة ماذا يعني أن تكوني مثلية أو أن تكون مثلياً في إطار الثقافة، إلى الأداءات المختلفة للغيرية الجنسية التي خلقتها الثقافة، فإن نظرية الشاذ تسعى إلى وضع الشخص المثلي / الشاذ في المكان الذي كان يظن في السابق أنه على وجه الدقة للمستقيمين (المرجع نفسه). وبهذه الطريقة كما يجادلان، فإن نظرية الشاذ ليست «عن» المثليات والمثليين أكثر مما هي دراسات المرأة «عن» المرأة. وفي الواقع أن جزءاً من مشروع نظرية الشاذ هو لمهاجمة... «طبيعة الجنسانية بالتحديد، وبالتالي، أو بالتبعية، القصص التي تدعم الغيرية الجنسية القسرية» (المرجع نفسه).

ولبحث الطبيعة المفترضة للجنسانية والقصص الأيديولوجية الداعمة للغيرية

الجنسية القسرية، ليس هناك من مكان أفضل للبدء منه أكثر من واحد من النصوص المؤسسة لنظرية الشاذ: كتاب جوديث بتلر (1999) Judith Butler ذو التأثير الكبير «متاعب الجنسانية» Gender Trouble. تبدأ بتلر بسيمون دو بوافوار Simone de Beauvoir (1984) في ملاحظتها أن الشخص لا يولد امرأة، بل إنه يصبح واحدة (12). ويؤسس تمييز دو بوفوار فرقاً تحليلياً واسعاً بين الجنس البيولوجي biological sex (الطبيعة) والجنسانية (الثقافة)، مشيرة إلى أنه في حين أن الجنس البيولوجي مستقر، فإنه سيكون دوماً هناك «صيغ» من الأُنثوية والذكورية مختلفة ومتنافسة (متغير تاريخي واجتماعي) (انظر الشكل 1 ,7).



نظام الجنسانية الثنائي.

ورغم أن لمقولة دو بوفوار ميزة رؤية الجنسانية بأنها شيء مصنوع في الثقافة - «المعاني الثقافية التي يفترضها الجسد المجنّس» (Butler, 1999: 10) - وليس شيئاً ثابتاً من الطبيعة، فإن المشكلة مع هذا النموذج من الجنس/ الجنسانية بحسب بتلر، هو أنه يعمل بافتراض أن هناك فقط جنسين بيولوجيين («ذكر» و«أنثى»)، حددتهما الطبيعة، وهما بدورهما يولّدان نظام الجنسانية الثنائي ويضمنانه. وهي تجادل، في مقابل هذا الموقف، بأن البيولوجيا في ذاتها دائماً مجندرة ثقافياً إلى «ذكر» و«أنثى»، وعلى هذا النحو، تضمن بالفعل صيغة محددة من الأنثى والذكر. ولهذا، فإن التمييز بين الجنس والجنسانية ليس تمييزاً بين الطبيعة والثقافة: «فئة «الجنس»، هي في حد ذاتها فئة مجنسنة «مجندرة»، ومستثمرة سياسياً بالكامل، ومطبّعة ولكنها ليست طبيعية» (143). بعبارة أخرى، ليس هناك «حقيقة» بيولوجية في قلب الجنسانية، فالجنس والجنسانية فئتان ثقافيتان.

علاوة على ذلك، ليست «الجنسانية للثقافة كما هو الجنس للطبيعة فحسب؛ الجنسانية أيضاً وسيلة خطابية/ ثقافية يتم بها إنتاج «الطبيعة المجندرة» أو الجنس الطبيعي» ويؤسس على أنه ما قبل الخطاب»، السابق للثقافة، سطح محايد سياسياً تعمل عليه الثقافة... [وبهذه] الطريقة فإن الاستقرار الداخلي والإطار الثنائي للجنس يتم تأمينهما على نحو فعال... وذلك بإلقاء ثنائية الجنس في مجال ما قبل الخطاب»، (11). وكما توضح بتلر، «ليس هناك من سبب لتقسيم الأجساد البشرية إلى جنسي الذكر والأنثى، باستثناء أن مثل هذا التقسيم يناسب الحاجات الاقتصادية للجنسية الغيرية، يضفي لمعاناً طبيعياً على مؤسساته الجنسية الغيرية (143). ولهذا، كما تؤكد، الشخص لا يولد امرأة، الشخص يصبح واحدة، بل أكثر من ذلك، الشخص لا يولد أنثى، الشخص يصبح أنثى؛ بل وعلى نحو أشدّ راديكالية، في وسع الشخص أن يختار، أن يصبح لا أنثى ولا ذكراً، لا امرأة ولا رجلاً» (33).

وبحسب مقولة بتلر، فإن الجنسانية ليست التعبير عن الجنس البيولوجي، إنها مبنيّة بصورة أدائية في الثقافة. وبهذه الطريقة «الجنسانية هي التنميق المتكرر للجسد، مجموعة من أفعال متكررة داخل إطار تنظيمي صارم للغاية تحجّر على مر الزمن لينتج مظهر الجوهر، لنوع طبيعي من الوجود» (43-44). وبعبارة أخرى، تتكوّن الهويات الجنسانية من تراكمات ما هو في الخارج (أي، في «الثقافة») مع الاعتقاد أنها تعبير عما هو في الداخل (أي، في الطبيعة»). ونتيجة لذلك «يصبح الأشخاص» قابلين للفهم أو الإدراك فقط من خلال تجندرهم بالاتساق مع المعايير المعترف بها للإدراك العقلي» (22)[34]. «الأنوثة والذكورة ليستا تعبيرات عن «الطبيعة»، إنهما «أداء ثقافي تتشكل فيه «طبيعتهما» من خلال أفعال أدائية مقيدة خطابياً... تخلق الأثر الطبيعي، والأصلي، والحتمي (xxix-xxviii).

إن نظرية بتلر عن الأدائية performativity هي تطوير لنظرية جي. ال. أوستن J. L. Austin (1962) عن لغة الأداء. تقسم أوستن اللغة إلى نوعين: تقريري constative وأدائي performative. اللغة التقريرية لغة وصفية. «السماء زرقاء»، هذا مثال من قول تقريري. واللغة الأدائية، من ناحية أخرى، ليست مجرد وصف لما هو موجود بالفعل، ولكنها تأتي بشيء إلى الوجود. «أعلنكما زوجاً الآن وزوجة»، مثال واضح، إنها لا تصف

شيئاً، بل تحضره إلى الوجود؛ أي إنه عندما تقال الكلمات من قبل شخص مناسب فإنها تحوّل شخصين أعزبين إلى ثنائي متزوج. وترى بتلر أن الجنسانية تعمل إلى حد كبير بنفس الطريقة كاللغة الأدائية. وكما توضح: «ليس هناك هوية خلف تعبيرات الجنسانية، وتلك الهوية تتشكل أدائياً بنفس «التعبيرات» التي قيل إنها نتائجها (Butler, 1999: 33). ومن أوائل فنون القول الأدائي التي نواجهها جميعنا هي إعلان «إنها بنت» أو «إنه ولد». وكل إعلان يأتي مع قواعد وتعليمات يتوقع منا أن نتبعها ونطيعها: «أيها الأولاد الصغار افعلوا هذا، وأيتها البنات الصغيرات لا تفعلن هذا»، إلخ. الخطابات المختلفة، بما فيها تلك التي من الوالدين، والمؤسسات التربوية، ووسائل الإعلام، ستجمع معاً لضمان انسجامنا مع «الأدائية باعتبارها طقساً ثقافياً، تكراراً للمعايير الثقافية (Butler, 2000: 29). وبهذه الطريقة، فإن أداء الجنسانية يخلق وهماً لوجود حقيقي مسبق - نفس مجندرة جوهرية- ويفسر أثر الطقس الأدائي للجندر باعتباره انبثاقات ضرورية أو عواقب سببية لذلك الوجود (المادة) المسبق (المرجع نفسه).

يجب ألا يخلط مفهوم بتلر للأدائية مع فكرة الأداء المفهومة كشكل من أشكال أداء الأدوار، حيث تبقى الهوية الجوهرية سليمة تحت السلوك المبالغ به للهوية المعروضة. وأدائية الجنسانية ليست ممارسة طوعية، فهي عملية استمرت من تكرار انضباطي تقريباً: «لا يمكن تنظير أدائية الجنسانية بعيداً عن الممارسة القسرية والمكررة للأنظمة الجنسية المنظمة... ولا تفترض مسبقاً موضوعاً مختاراً بأي حال من الأحوال (Butler, 1993: 15). وتقدم سارة إي. تشن (Sarah E. Chinn 1997) موجزاً ممتازاً للعملية:

> في حين أننا قد نسلم بأن الجنسانية قسرية، فإنه مألوف، إنه أنفسنا. وتعني آثار تطبيع الجنسانية أن الجنسانية يشعر طبيعياً - مع أن فهم أنه أدائي، وأن الذاتيات نفسها تبنى على أدائها، لا تجعله يشعر أنه أقل جوهرية. إن هوياتنا تعتمد على الأداء الناجح لجنادرنا، وهناك ترسانة كاملة من الكتب، والأفلام، والتلفزيون، والإعلانات، وأوامر الوالدين، ومراقبة الأقران للتأكد من أن هذه الأداءات هي (مثالياً) لا واعية وناجحة (306-7).

تختار بتلر (1999) «الدراج[1]» كنموذج للشرح ليس، كما يعتقد بعض النقاد على ما يبدو، لأنها تعتقد أنه «مثال على هدم [الجنسوية] (xxii)، ولكن لأنه يضع في قالب درامي الايماءات الدالة التي تتأسس من خلالها الجنسانية نفسها (xviii). الدراج يكشف الوحدة المفترضة والواضحة والتماسك السردي (القصصي) للأداء الجنسي الغيري المعياري للجندر. وكما تشرح بتلر «عند الجنسانية المتشبه، يكشف الدراج ضمنياً البنية التشبهية للجندر نفسه - إضافة إلى احتمال حدوثه (175). أن تكون دراج ليس مجرد تقليد هوية جندر أصلية وطبيعية، إنه تقليد أسطورة الأصالة نفسها» (176)[35]. وكما توضح:

> إذا كانت خصائص الجنسانية... ليست تعبيرية ولكن أدائية، فعندئذ تشكل هذه الخصائص على نحو مؤثّر الهوية التي يقال إنها تعبر عنها أو تكشفها. التمييز بين التعبير والأدائية أمر بالغ الأهمية. فإذا كانت سمات وأفعال الجنسانية، والطرق المختلفة التي يظهر فيها الجسم أو ينتج معانيه الثقافية، أدائية فإنه لا يكون هناك هوية سابقة الوجود يمكن بواسطتها قياس الفعل أو الحقيقية، ولن يكون هناك، أفعال جندر صحيحة أو خاطئة، حقيقية أو مشوهة، ويمكن أن يظهر التسليم بهوية جندر حقيقية كقصة تنظيمية. إن القول بأن حقيقة الجنسانية خُلقت من خلال أداءات اجتماعية مستدامة يعني أن الأفكار عن جنس أساسي وذكورة أو أنوثة حقيقية أو ملزمة تشكّل أيضاً كجزء من الاستراتيجية التي تخفي الخصية الأدائية للجندر، والاحتمالات الأدائية لتكاثر تكوينات الجنسانية خارج الأطر التقييدية للسيادة الذكورية والغيرية الجنسية الإجبارية (180)[36].

وتعطي بتلر (2009) مثال غناء أريثا فرانكلين Aretha Franklin «أنت تجعلني أشعر كامرأة طبيعية you make me feel like a natural woman»[37]:

---

(1) الدراج drag: تعبير عن أي ملابس تحمل أهمية رمزية، ولكنها عادة تشير إلى الملابس الخاصة بأحد الجنسين عندما يلبسها شخص من الجنس الآخر. وعادة تشير drag إلى اللبس كأنثى، وdrab إلى اللبس كذكر (المترجمان).

يبدو في البداية أنها تشير إلى أن بعض الإمكانات الطبيعية لجنسها البيولوجي تتحقق بمشاركتها في الموقف الثقافي «للمرأة» كموضوع للاعتراف الغيري الجنسي. وهكذا فإن شيئا من «جنسها» معبر عنه «بجنسانيتها» الذي يعرف بالتالي ويكرّس داخل المشهد الغيري الجنس. لا يوجد هناك انكسار ولا انقطاع بين «الجنس» كحقيقة وجوهر بيولوجي، أو بين الجنسانية والنشاط الجنسي. وعلى الرغم من أن أريثا تبدو سعيدة جداً بأن طبيعتها قد تأكدت، فإنها تبدو أيضاً مدركة تماماً وبشكل متناقض ظاهريا أن ذلك التأكيد ليس مضموناً على الإطلاق، وأن تأثير الطبيعية يتحقق فقط نتيجة لتلك اللحظة من الاعتراف الغيري الجنس. في النهاية، تغني أريثا، أنت تجعلني أشعر كامرأة طبيعية، ما يوحي بأن هذا نوع من الإبدال المجازي، فعل من الزيف، نوع من التسامي والاشتراك اللحظي في وهم وجودي أنتجته العملية الدنيوية من الدراج الغيري الجنس (2009: 235).

وكما تؤكّد بتلر (1999)، لو أن «حقيقة الجنسانية قد تم إنشاؤها من خلال أداء اجتماعي مستدام» (180)، فربما كان أحد المسارح الرئيسة لإنشائها هو الاستهلاك. وقد لاحظ مايكل وارنر (1993) Michael Warner وجود صلة بين ثقافة المثلية الجنسية وأنماط محددة من الاستهلاك. وهو يحاول أن يثبت أن مثل هذه العلاقة تتطلب إعادة التفكير في الاقتصاد السياسي للثقافة (انظر الفصل العاشر). وكما يوضح، هناك:

الارتباط الوثيق بين ثقافة المستهلك والمساحات الأكثر وضوحاً لثقافة مثليي الجنس: الحانات، والمراقص، والإعلان، الأزياء، وهويات العلامات التجارية، ومخيمات الثقافة الجماهيرية، والاختلاط. وثقافة مثليي الجنس في هذا الوضع الأكثر وضوحاً ليست خارج الرأسمالية المتقدمة، وعلى وجه الدقة لتلك الميزات للرأسمالية المتقدمة التي يتوق الكثيرون ممن هم على اليسار إلى التنصل منها. والرجال مثليو الجنس من مرحلة ما بعد ستونوول Post-Stonewall تنبعث منهم رائحة السلعة. ونحن تخلينا عن رائحة الرأسمالية في نزوة، ولهذا فإننا نطالب

بنظرية ذات نظرة جدلية للرأسمالية أكثر مما يتخيل الكثير من الناس (xxxi).

وبطريقة مماثلة، فإن كوري كي. كريكمور Corey K. Creekmur وألكسندر دوتي (1995) Alexander Doty يشيران إلى أن الشخصية التي نسميها مثلية الجنس نشأت جنباً إلى جنب مع «ثقافة المستهلك الرأسمالي» (1). وهما يلفتان الانتباه إلى العلاقة الخاصة التي تكون لمثليي الجنس والمثليات بالثقافة الشعبية: «سواء كبديل أو استقبال متفاوض عليه، إن لم يكن تدميرياً بالكامل، لمنتجات ورسائل الثقافة الشعبية، [مستغربين] كيف أتيح لهم الدخول إلى الثقافة السائدة دون إنكار هوياتهم المعارضة أو خسارتها، كيف يمكنهم ان يشاركوا دون الذوبان الضروري، كيف يمكنهم استخلاص المتعة من التجارب والمصنوعات اليدوية، التي قيل لهم أنها لا توفر مسرات ومعاني للشاذين وصنع معنى إيجابي منها» (1-2) وبعبارة أخرى، فإن القضية المركزية هي كيف تكون «خارجياً في الثقافة»: كيف تحتل مكاناً في الثقافة الجماهرية، ومع ذلك تحافظ على منظور لها لا يقبل تعريفاتها، وصورها، وشروط تحليلها تهاب المثلية الجنسية وتتركّز على الغيرية الجنسية»(2).

يرى ألكسندر دوتي (1995) Alexander Doty أن «نظرية الشاذ كممارسة استقبال ثقافي جماهيرية... مشترك بين جميع أنواع الناس بدرجات متفاوتة من الاتساق والشدّة (73). وكما يوضح، لا تقتصر قراءة نظرية الشاذ على المثليين والمثليات، «فغيريو الجنس، والناس الذين يعرفون على أنهم مستقيمون، قد يتعرضون لتجربة لحظات تحرّر جنسي» (المرجع نفسه). ويستخدم دوتي مصطلح «شاذ queer» «للإشارة إلى مساحة مرنة للتعبير على جميع أشكال الإنتاج والاستقبال الثقافي غير (ضد) المستقيم. وعلى هذا النحو فإن «مساحة نظرية الشاذ» تعترف بإمكانية أن تُشغل مختلف مواقع نظرية الشاذ وتقلباتها كلما أنتج أي شخص ثقافة أو استجاب لها» (73). و«مساحة نظرية الشاذ» التي حددها دوتي هي، كما يوضح، أفضل ما يفكر بها على أنها «ضد الاستقامة أكثر من أنها مساحة مناهضة للاستقامة بشكل محدد» (83):

مواقف نظرية الشاذ، وقراءات نظرية الشاذ، ومسرات نظرية الشاذ، هي جزء من فضاء استقبال تقف في وقت متزامن إلى جانب، وداخل، ذاك الذي أنشأته مواقف المستقيمين وغيريي الجنس... وما يفعله استقبال نظرية الشاذ غالباً، هو الوقوف خارج الفئات الواضحة نسبياً، والوجودانية للهوية الجنسية التي يعمل تحتها معظم الناس. قد تحددين نفسك كامرأة مثلية الجنس أو مستقيمة، مع ذلك قد تتعرضين لتجربة شذوذ شهوة مثليي الجنس لأفلام الأصدقاء الذكور مثل «ريد ريفر» *Red River* و«بوتش كاسيدي أند ذا صن دانس كيد» *Butch Cassidy and the Sundance Kid*؛ أو ربما لا يكون لإخلاصك الواضح كرجل مثلي الجنس لأفلام مثل «لافيرن وشيرلي» *Lavern and Shirley* أو «كيت وآلي» *Kate and Allie*، أو «جولدن غيرلز» *The Golden Girls* علاقة بالجنسانية المتغيّرة المحددة بقدر التعبير عن علاقة الحب بين النساء. إن قراءة نظرية الشاذ ليست قراءة بديلة، أو سوء قراءة بالتمني أو النية، أو «قراءة أشياء كثيرة». إنها تنتج من الاعتراف والتعبير عن المجموعة المعقدة من نظرية الشاذ الموجود في نصوص الثقافة الشعبية وجماهيرها باستمرار (83–4)..

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A *Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Ang, Ien, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences fol a Pus. rrLod err* World, London: Routledge, 1995. مجموعة ممتازة من المقالات من إحدى المفكرات الرائدات في هذا المجال.

- Barrett, Michele, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*, London: Verso, 1980. يهم هذا الكتاب دارسي الثقافة الشعبية على العموم في محاولته لتركيب نمي التحليل الماركسي والنسوي- لا سيما الفصل الثالث «الأيديولوجيا والإنتاج الثقافي للجندر».
- Brunt, Rosalind and Caroline Rowan (eds), *Feminism, Culture and Politics*, London: Lawrence & Wishart, 1982. مجموعة مقالات توضح أنماط التحليل النسوي. انظر خاصة: Michele Barrett, ‹Feminism and the definition of cultural politics›.
- Burston, Paul and Colin Richardson (eds), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London: Routledge, 1995. مجموعة مهمة من المقالات التي تنظر في الثقافة الشعبية من منظور نظرية الشاذ.
- Creekmur, Corey R. and Alexander Doty (eds), out *in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, London: Cassell, 1995. مجموعة ممتازة من المقالات عن الثقافة الشعبية المعاصرة من منظور مناهض لرهاب المثلية الجنسية ومناهض لمحورية الغيرية الجنسية.
- Easthope, Antony, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, London: Paladin, 1986. رواية مفيدة وممتعة عن طريق تمثيل الذكورية في الثقافة الشعبية المعاصرة.
- Franklin, Sarah, Celia Lury and Jackie Stacy (eds), *off Centre: Feminism and Cultural Studies*, London: HarperCollins, 1991. مجموعة ممتازة من الأعمال النسوية في الدراسات الثقافية.
- Geraghty, *Christine, Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press, 1991. مقدمة شاملة للتحليل النسوي للمسلسلات العائلية.

- Jeffords, Susan, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989..
يستعرض الكتاب تمثيلات الذكورية من مجموعة من النصوص للقول إنه في أعقاب أزمة هزيمة فيتنام جرت محاولات جادّة لإعادة إضفاء الذكورة على الثقافة الأمريكية.
- Macdonald, Myra, *Representing Women: Myths of Femininity in Popular Media*, London: Edward Arnold, 1995. مقدمة ممتازة لطريقة التحدّث عن النساء ورسمهن بصرياً عبر وسائل الإعلام الشعبية.
- McRobbie, *Angela*, Feminism and Youth Culture, London: Macmillan, 1991.
مختارات من أعمال إحدى أبرز الشخصيات في التحليل النسوي للثقافة الشعبية.
- Pribram, Deidre E. (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London:Verso, 1988. مجموعة مفيدة من المقالات التي تنظر في مختلف نواحي الثقافية الشعبية السينمائية والتلفزيونية.
- Thornham, Sue, *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*, London: Edward Arnold, 1997. مقدّمة ممتازة لمساهمة الحركة النسوية في دراسة الأفلام.

«العرق»، والعنصرية، والتمثيل

سننظر في هذا الفصل في مفهوم «العرق race» والتطور التاريخي للعنصرية في إنجلترا. وبعد ذلك سنستكشف نظاماً مُعَيّناً من التمثيل العنصري، وهو تحليل إدوارد سعيد للاستشراق. وسوف نستخدم رواية هوليوود لحرب أمريكا في فيتنام، وتأثيرها المحتمل على التجنيد لحرب الخليج الأولى كمثال على الاستشراق في الثقافة الشعبية. وسيُختتم الفصل بمناقشة وجيزة للدراسات الثقافية ومناهضة العنصرية.

«العرق» والعنصرية

أول ما يجب التأكيد عليه عند بحث «العرق» هو أن هناك عرقاً إنسانياً واحداً فقط. وعلم الأحياء الإنساني لا يقسم الناس إلى «أعراق» مختلفة، إنها العنصرية (وأحياناً الحجج المضادة لها) هي التي تصرّ على هذا التقسيم. وبعبارة أخرى فإن العرق «هو فئة ثقافية وتاريخية، طريقة لجعل الاختلاف بين الناس بدلالة ألوان مختلفة من البشرة. المهم ليس الاختلاف بحد ذاته، ولكن في كيفية جعله ذا دلالة، في كيفية جعله ذا معنى من حيث الهرمية الاجتماعية والسياسية (انظر الفصلين الرابع، والسادس). وهذا لا ينفي ان البشر يأتون من ألوان مختلفة وبخصائص جسمانية مختلفة، ولكنه يؤكّد أن هذه الاختلافات لا تصدر معاني، بل يجب أن يُضفى عليها المعنى. وعلاوة على ذلك، فليس هناك من سبب لأن يكون لون البشرة أكثر أهمية من لون الشعر أو لون عيني المرء. وبعبارة أخرى، فإن العنصرية تعنى بالدلالة أكثر مما تعنى بعلم الأحياء. وكما يلاحظ بول جيلروي Paul Gilroy:

> إن القبول بأن «لون» البشرة، مهما كانت معرفتنا بأنه غير ذي معنى، له أساس محدود بشكل حازم في علم الأحياء، ويفتح إمكانية التعامل مع نظريات ذات دلالة ويمكن أن تبرز مرونة وفراغ الدالات «العرقية» إضافة إلى العمل الأيديولوجي الذي يجب القيام به لتحويلها إلى دالات signifiers في المقام الأول. ويؤكد هذا المنظور تعريف «العرق» كفئة سياسية مفتوحة، لأن النضال هو الذي يقرر أي تعريف «للعرق» سوف يسود، والأحوال التي سيستمر فيها أو يذوي بعيداً (2002: 36).

يجب ألا يفهم هذا خطأ على أنه شكل من أشكال المثالية. فالاختلاف موجود سواء جُعل له دلالة أو لم يُجعل. ولكن كيفية جعله ذا دلالة هي دائماً نتيجة السياسة والسلطة، وليس مسألة علم أحياء. وكما يشير جيلروي، يجب أن يُشكَّل «العرق» أو يُبْنى اجتماعياً وسياسياً، وقد تم القيام بعمل أيديولوجي كبير لتأمين الأشكال المختلفة «للعرقنة racialization» التي ميزت تطور الرأسمالية والمحافظة على أشكالها المختلفة. ويؤدي إدراك ذلك إلى تعزيز أهمية مقارنة وتقييم الأوضاع التاريخية المختلفة التي أصبح فيها «العرق» وثيق الصلة بالسياسةً (35). وبالعمل من هذا المنظور، فإن تحليل «العرق» في الثقافة الشعبية سيكون استكشاف السبل المختلفة التي جعلت منه، ويمكن أن تجعل منه، ذا دلالة.

وكما يشير ستيوارت هول Stuart Hall، هناك ثلاث لحظات رئيسة في تاريخ «العرق» والعنصرية في الغرب (Hall 1997c). وقد حدثت هذه حول العبودية وتجارة الرقيق، والاستعمار والإمبريالية، وهجرة خمسينيات القرن العشرين بعد التخلص من الاستعمار. وفي القسم التالي سنركز على كيف أن الرق وتجارة الرقيق أنتجت أول مناقشات عامة مفصلة حول «العرق» والعنصرية. وفي هذه المناقشات تمت لأول مرة صياغة الافتراضات والمفردات الأساسية عن «العرق» والعنصرية، ومن الأهمية بمكان فهم أن «العرق» والعنصرية ليسا ظاهرتين طبيعيتين أو حتميتين، ولهما تاريخ وناتجان عن أفعال البشر وتفاعلاتهم. ولكنهما غالباً ما تظهران كأنهما حتميتان، شيء متأصل في الطبيعة بدلاً مما هما

حقيقة، نتاج الثقافة البشرية. ومرة أخرى، كما يلاحظ بول جيلروي:

> لتلك النفوس الجبانة، يبدو أن الاستسلام لكلٍ من الوضع المطلق «للعرق» كمفهوم، وللتصلب العنصري باعتباره شذوذاً دائماً أقرب إلى الخطيئة الأصلية، أسهل من العمل الخلاق الذي ينطوي على تخيل وإنتاج عالم أكثر عدالة، مطهّرٍ من الهرمية العنصرية... وبدلاً من قبول قوة العنصرية كسابقة للسياسة ورؤيتها كقوة طبيعية لا مفر منها وتشكل الوعي والعمل الإنساني بطرق وأشكال لا تستطيع الاعتبارات السياسية أن تجاريها، فإن هذا العمل المستمر ينطوي على تحويل «العرق» والعنصرية إلى ظاهرة اجتماعية وسياسية مرة أخرى (xx).

ووفقاً لجيلروي، يجب أن يكون هناك تخفيض في «الأبعاد المبالغ بها للفروق العنصرية إلى عادية محرَرّة»، مضيفاً أن «العرق» ليس شيئاً خاصاً، واقعاً افتراضياً أُعطي معنى فقط لأن العنصرية تدوم (xxii). بعبارة أخرى، من دون العنصرية لن يكون هناك إلا معنى قليل لمفهوم «العرق». إن العنصرية هي التي تُبْقي المفهوم حياً. وما يجب إدراكه هو «العبارة المبتذلة للخليط والاعتيادية المدمرة للثقافات المخمورة في هذا البلد [المملكة المتحدة] التي يُجَرّد فيها «العرق» من معناه، وتكون العنصرية مجرد أثر بعدي لتاريخ إمبريالي انقضى منذ فترة طويلة (xxxviii).

أيديولوجية العنصرية: ظهورها التاريخي

في حين أنه من الممكن القول إن كراهية الأجانب النابعة من الجهل والخوف، ربما وُجدت منذ أن وُجدت مختلف المجموعات الإثنية، فإن «للعرق» والعنصرية تاريخ خاص جداً. لقد تطورت العنصرية في إنجلترا في البدء كدفاع عن الرق وتجارة الرقيق. وكما يبين بيتر فراير Peter Fryer (1984) «ما إن بدأت تجارة الرقيق الإنجليزية، وعبودية مزارع إنتاج السكر الإنجليزية، والصناعة التحويلية الإنجليزية بالعمل معاً كنظام

ربحي ثلاثي متشابك، حتى بدأ وضع الأساس الاقتصادي لكل هذه الخردة القديمة من الأسطورة والتحامل لتُحاك في أيديولوجية عنصرية متلاحمة تقريباً: ميثولوجيا العرق» (143). وبعبارة أخرى، فإن العنصرية انبثقت في البدء كأيديولوجية دفاعية، صدرت من أجل الدفاع عن الأرباح الاقتصادية للرق وتجارة الرقيق.

كان المزارع والقاضي إدوارد لونغ Edward Long من الشخصيات الرئيسة في تطور أيديولوجية العنصرية. وفي كتابه «تاريخ جامايكا» (1774) *History of Jamaica*، يروّج فكرة أن السود أدنى من البيض، وبالتالي فإن الرق وتجارة الرقيق هما مؤسستان مقبولتان تماماً. وموقفه الابتدائي هو التأكيد على أن هناك تقسيماً عرقياً مطلقاً بين السود والبيض:

> أعتقد أن هناك أسباباً مقنعة جداً للاعتقاد بأن البيض والزنوج نوعان متميزان... وعندما نتأمل... في أنهم مختلفون عن بقية الجنس البشري، أفلا يجب أن نستنتج أنهم نوع مختلف من نفس الجنس؟ ولا تبدو [الأورانج أوتان] أدنى أبداً في قدراته الفكرية من الكثير من العرق الزنجي، الذي لبعضهم بشكل موثوق الكثير من القرابة والصلة الحميمتين به. وربما الجماع الغرامي بينهم قد كان متكرراً... ومن المؤكد، أن العرقين يتفقان تماماً في فسق التصرف (نقلاً عن Fryer 1984, 158-9).

وكتب تشارلز وايت Charles White في عام 1795 ادِّعاءات مشابهة، «الأوروبي الأبيض... باعتباره الأكثر بعداً عن الخلق البهيمي، ربما يعتبر بناء على هذه الرواية، الأكثر جمالاً بين الجنس البشري. ولن يشك أي شخص في تفوقه بقدراته الفكرية، وأنا أعتقد أنه سيتبين أن قدراته أيضاً متفوقة طبيعياً على أي إنسان آخر، (168).

وتقوم عنصرية إدوارد لونغ Edward Long على المخاوف الجنسية بوضوح. ففي كتيب نَشرَه عام 1772، وخلط فيه العنصرية مع احتقاره لنساء الطبقة العاملة، يدعي أن:

> الطبقة الدنيا من النساء في إنجلترا، مغرمات بشكل واضح بالسود، لأسباب أكثر بهيمية من أن تذكر؛ وقد يربطن أنفسهم بالخيل والحمير لو أن القانون يسمح لهن

بذلك. وعن طريق هؤلاء السيدات يحصلون عموماً على أطفال عديدين. وهكذا في غضون عدة أجيال أخرى، فإن الدم الإنجليزي سيصبح ملوثاً بهذا الخليط، ومن الفرص، وتقلبات الحياة، فإن هذا الخليط قد ينتشر على نطاق واسع، حتى يصل إلى الطبقات الوسطى، وبعدها الرفيعة من الشعب، إلى أن تصبح الأمة كلها شبيهة بالبرتغاليين والموريسكيين في مظاهر البشرة وانحطاط العقل (157).

وبالمثل، في كتاب «اعتبارات في المسألة الزنجية» *Considerations on the Negroe Cause* (1772)، رأى صموئيل إيستويك Samuel Estwick أنه يجب منع السود من دخول البلاد من أجل «الحفاظ على عرق البريطانيين من الاتساخ والتلوث» (156). وأشار فيليب ثيكنس Philip Thicknesse، الذي كتب في عام 1778، إلى نقاط مشابهة:

في غضون بضعة قرون فإنهم سيجتاحون هذا البلد بعرق من الرجال من أكثر الأنواع سوءاً على الأرض... ولندن مليئة بعدد لا يصدق من هؤلاء الرجال السود... و[في] كل بلدة، لا بل في كل قرية تقريباً يمكن أن يُرى عرق صغير من الخلاسيين، المؤذين كالقرود وأكثر خطورة بلا حدود... مزيج كبير من الدم الزنجي مع السكان الأصليين لهذا البلد مع فساد هائل وعظيم (162).

بربط هذا القلق مباشرة بإلغاء الرق، رأى جون سكاترغوود John Scattergood، كاتباً في عام 1792، أنه لو سمح للرق بأن ينتهي «فإن الزنوج من جميع أنحاء العالم سيندفعون أفواجاً إلى هنا، ويختلطون بالمواطنين، ويفسدون سلالة أناسنا العاديين، ويزيدون عدد الجرائم والمجرمين، ويجعلون بريطانيا بالوعة جميع العالم، للمهجنين، والمتسولين، والمتشردين» (164).

وثمة رسالة نشرت في صحيفة «لندن كرونيكل» London Chronicle عام 1764، ووجدت صدى مُغرِياً في المناقشات المعاصرة حول الهجرة، تشعر بالقلق من أن الكثير من الخدم السود يأتون إلى بريطانيا:

وفي حين أنهم يشغلون أماكن الكثيرين من شعبنا، فإننا بهذه الوسيلة نحرم الكثير من سبل الحصول على خبزهم، وبالتالي نقلل من عدد سكاننا الأصليين لصالح عرق، يعيبنا الاختلاط به، ولا يمكن أن يكون استخدامه متنوّعاً وأساسياً مثل استخدام البيض... إنهم لا يمكن اعتبارهم أبداً كجزء من الشعب، وبالتالي فإن إدخالهم في المجتمع يمكن أن يخدم فقط في دفع كثير من الرعايا الأصليين، والمفضلين في كل مجال إلى الخروج منه... إنه... الوقت المناسب لتطبيق بعض العلاج للشفاء من كثير من الشرور، عن طريق حظر استيراد المزيد منهم (155).

وبالنظر إلى أن الرق وتجارة الرقيق كانت ذات فائدة اقتصادية لكثير من الأشخاص غير المعنيين مباشرة بممارستها، فإن أيديولوجية العنصرية الجديدة انتشرت بسرعة بين من ليس لديهم اهتمام مباشرة بالرق وتجارة الرقيق. فعلى سبيل المثال، كان الفيلسوف الأسكتلندي ديفيد هيوم David Hume واضحاً جداً حول الفرق بين البيض وغير البيض. فقد لاحظ كاتباً في عام 1753:

إنني ميال للشك بأن الزنوج، وبشكل عام جميع الأنواع الأخرى من البشر (لأن هناك أربعة أو خمسة أنواع مختلفة) هم بشكل طبيعي أدنى من البيض. ولم يكن هناك أية أمة متحضرة من بشرة أخرى غير بيضاء... ومثل هذا الاختلاف النمطي والثابت ما كان ليحدث في مثل هذا العدد من الأقطار والعصور، لو أن الطبيعة لم تحدث مثل هذا التمييز بين هذه السلالات من البشر... وفي جامايكا يتحدثون بالتأكيد عن أحد الزنوج[38] كرجل ذي أعمال وتعليم، ولكن من المحتمل أنه يحظى بالإعجاب لمجرد إنجاز ضئيل، مثل الببغاء الذي يتكلم بضع كلمات بوضوح (152).

وبحلول القرن التاسع عشر، كان من المسلم به على نطاق واسع أن العرق البشري مقسوم إلى بيضٍ متفوقين وآخرين وضيعين. ومع مثل هذه الهبات الطبيعية، فإنه يبدو

من الصواب فقط أن الأوروبيين البيض يجب أن يؤسسوا مستعمرات في أنحاء العالم. وعلاوة على ذلك، كما يبين فراير «لم تكن العنصرية مقصورة على حفنة من المهووسين. وفعلياً فإن كل عالم ومفكر في بريطانيا في القرن التاسع عشر كان يعتبر أن من المسلمات أن ذوي البشرة البيضاء فقط قادرون على التفكير والحكم (1984: 169). وربما لم تفقد العنصرية سندها العلمي في الواقع إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

في القرن التاسع عشر كان بمقدور العنصرية أن تجعل الفتوح الاستعمارية تبدو وكأنها موجهة من الله. وبحسب توماس كارلايل Thomas Carlyle، الذي كتب في عام 1867، «الخالق العظيم عيّنَه [الزنجي] ليكون خادماً (نقلاً عن Fryer, 1984: 172). وادعى السير هاري جونستون Harry Johnston، الذي عمل إدارياً استعمارياً في جنوب إفريقيا وأوغندا، أن «الزنجي بشكل عام وُلد عبداً» مع القدرة الطبيعية ليكدح بالعمل الشاق تحت الشمس الحارقة والمناخات غير الصحية للمناطق الحارة (173). وحتى لو أن الشمس الحارقة والمناخات غير الصحية بدت وكأنها لا تحتمل، فعلى الأوروبيين البيض ألا يقلقوا أنفسهم كثيراً باحتمالات المعاناة والظلم. وكان الدكتور روبرت نوكس Robert Knox، على سبيل المثال، الذي وصفه فيليب كيرتين Philip Curtin بأنه «من الشخصيات الرئيسية في العنصرية العلمية المزيفة... الغربية عموماً» (1964: 377) مطمئناً جداً لهذه النقطة: «ما الذي يميز هذه الأعراق الداكنة عنا؟... كلما تم الإسراع في إخراجهم من الطريق كان ذلك أفضل... ونظراً إلى أن من المقدر عليهم بطبيعة عرقهم أن يقضوا مثل جميع الحيوانات فترة محددة جداً من الوجود، فلا يهم كثيراً كيف يتم انقراضهم (نقلاً عن Fryer, 1984: 175).

لا شك أن نوكس Knox متطرف في عنصريته. وثمة صيغة أقل تطرّفاً تبرر الإمبريالية على أسس مهمة تمدين مفترضة، عبر عنها جيمس هانت James Hunt. فقد رأى هانت، مؤسس الجمعية الأنثروبولوجية في لندن في عام 1863 أنه رغم «أن الزنجي أدنى فكرياً من الأوروبي فإنه يصبح أكثر إنسانية في تبعيته الطبيعية للأوروبي عما يكون تحت أية ظروف أخرى» (177). وفي الواقع، كما أوضح، «العرق الزنجي يمكن فقط تأنيسه وتحضيره بواسطة الأوروبيين» (المرجع نفسه). وقدّم الوزير الاستعماري جوزيف تشامبرلين

(Joseph Chamberlain 1895) ملخصاً رائعاً لهذه الحجة: «إنني أعتقد أن العرق البريطاني هو الأعظم بين الأعراق الحاكمة التي شهدها العالم على الإطلاق. وأنا لا أقول ذلك بمثابة تباهٍ فارغ، ولكن كما هو مُبرهَنٌ عليه ومُشاهَد بالنجاح الذي حققناه في إدارة ممتلكات شاسعة... وبناء على ذلك فإنني أعتقد أن لا حدود لمستقبله» (183).

الاستشراق

بيّن ادوارد سعيد (Edward Said, 1985)، في واحد من النصوص المؤسسة للنظرية ما بعد الاستعمارية، كيف أن الخطاب الغربي عن المشرق - «الاستشراق»- بنى «معرفة» عن الشرق وكتلة من علاقات «القوة والمعرفة» المفصلة بوضوح في اهتمامات «قوة» الغرب. ووفقاً لسعيد «فإن المشرق كان اختراعاً أوروبياً» (1). و«الاستشراق» تعبير يستعمله لوصف العلاقة بين أوروبا والمشرق، وعلى وجه الخصوص، الطريقة «التي ساعد فيها المشرق في تعريف أوروبا (أو الغرب) على نقيض صورته، وفكرته، وشخصيته، وتجربته» (1-2). وهو «يحاول أيضاً إظهار أن الثقافة الأوروبية اكتسبت قوة وشخصية بوضعها نفسها مقابل المشرق كنوع من الذات البديلة، وحتى الخفية» (3):

> يمكن مناقشة الاستشراق وتحليله بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع المشرق - التعامل معه بإصدار بيانات عنه، وإجازة وجهات نظر عنه، ووصفه، وعن طريق تعليمه، وتحقيق استقراره، وحكمه: باختصار، الاستشراق باعتباره أسلوباً غربياً للسيطرة على المشرق، وإعادة هيكلته والتسلّط عليه (المرجع نفسه).

بعبارة أخرى، الاستشراق، «نظام من السرد الأيديولوجي» (321)، وهو مسألة سلطة. إنه إحدى الآليات التي يحافظ بها الغرب على هيمنته على المشرق. ويتحقق ذلك جزئياً بالتأكيد على الاختلاف المطلق بين الغرب والمشرق، حيث «الغرب... عقلاني، ومتطوّر، وإنساني، ومتفوّق، والمشرق... هو ضال، وغير متطوّر، ووضيع» (300).

ما علاقة كل ذلك، بصورة عامة، بدراسة الثقافة الشعبية؟ ليس من الصعب كثيراً رؤية كيف أن القصص الإمبريالية تفهم بصورة أفضل باستخدام المقاربة التي طورها سعيد. هناك، بصورة أساسية بنيتان للحبكة الإمبريالية. أولاً، القصص التي تحكي عن مستعمرين بيض يستسلمون للقوة البدائية للأدغال، و«يصبحون مواطنين أصليين»، كما تعبّر عن ذلك الأسطورة العنصرية. وكيرتز Kurtz، الشخصية الرئيسية، في كل من رواية «قلب الظلمة» Heart of Darkness» وفيلم «القيامة الآن» Apocalypse Now»[1]هو مثال على هذه الشخصية. ثم هناك القصص عن البيض، الذين بسبب السلطة المفترضة لإرثهم العنصري يفرضون أنفسهم على الأدغال وسكانها. كما أن «طرزان Tarazan» (الروايات، والأفلام، والأسطورة) هو التمثيل الكلاسيكي لهذه القصة الإمبريالية. ومن منظور الاستشراق، فإن هذين النوعين من السرد يخبراننا الكثير عن رغبات ومخاوف ثقافة الإمبريالية أكثر مما تستطيعان أبداً إخبارنا به عن الناس والأماكن للفتوح الاستعمارية. وما تفعله هذه المقاربة هو تحويل الاهتمام بعيداً عن ماذا وأين السرد إلى «الوظيفة» التي قد يخدمها بالنسبة لمنتجي مثل هذه القصص ومستهلكيها. وهي تمنعنا من الانزلاق في نوع من الواقعية الساذجة: أي، بعيداً عن التركيز على ما ترويه لنا القصص عن إفريقيا والأفارقة، إلى ما يرويه لنا مثل هذا التمثيل عن الأوروبيين والأمريكيين. وفي النتيجة، إنها تحول اهتمامنا من «كيف» تُروى القصة إلى «لماذا»، ومن أولئك الذين عنهم القصة إلى من يروي القصة ويستهلكها.

تقدّم فيتنام الهوليودية، الطريقة التي تروي بها قصة حرب أمريكا في فيتنام، من عدة نواح مثالاً كلاسيكياً عن شكل معين من الاستشراق. وبدلاً من صمت الهزيمة، كان هناك «تحريض» حقيقي للتحدث عن فيتنام. فحرب أمريكا الأكثر لا شعبية أصبحت حربها الأكثر شعبية عند قياسها بالشروط الخطابية والتجارية. ورغم أن أمريكا لم يعد لها «سلطة» على فيتنام، فإنها مستمرة في الإمساك بالسلطة على الروايات الغربية عن حرب

(1) Heart of Darkness رواية كتبها جوزيف كونراد Joseph Conrad نشرت لأول مرة من ثلاثة أجزاء، شباط (فبراير)، واذار (مارس)، ونيسان(إبريل) 1899، في مجلة بلاكوود Blackwood's Magazine (المترجمان).

Apocalypse Now هو فيلم أمريكي انتج عام 1979 عن الحرب من بطولة مارلون براندو، روبرت دوفال، ومارتن شين وهو مقتبس عن رواية جوزيف كونراد قلب الظُلمة Heart of Darkness (المترجمان).

أمريكا في فيتنام. وهوليوود «كمؤسسة مشتركة»، تتعامل مع فيتنام «بإصدار بيانات حولها، وإجازة آراء عنها، ووصفها، وتعليمها». لقد اخترعت هوليوود فيتنام «كصورة مناقضة» و«كنفس بديلة... وسرية لأمريكا». وبهذه الطريقة فإن هوليوود - مع ممارسات خطابية أخرى، مثل الأغاني، والروايات، والمسلسلات التلفزيونية، إلخ - قد نجحت في إنتاج خطاب قوي جداً عن فيتنام: إخبار أمريكا والعالم أن ما حدث هناك حدث بسبب أن فيتنام هي كذلك. وهذه الخطابات المختلفة ليست فقط حول فيتنام، فهي قد تشكل بصورة متزايدة لكثير من الأمريكيين تجربة فيتنام. إنها قد تصبح الحرب نفسها.

ومن منظور الاستشراق لا يهم حقاً إذا كان تمثيل هوليوود «حقيقة» أو «كذباً» (صحيح تاريخياً أم لا)، فما يهم هو «نظام الحقيقة» (ميشال فوكو، تقدّم بحثه في الفصل السادس) الذي وضعوه في التداول. ومن هذا المنظور، فإن سلطة هوليوود ليست قوة سلبية، شيئاً ينكر، ويقمع، وينفي. على العكس، إنها إنتاجيه. ونقطة فوكو العامة عن السلطة هي صحيحة أيضاً فيما يتعلق بسلطة هوليوود:

> يجب أن نتوقف مرة وإلى الأبد عن وصف أثار السلطة في عبارات سلبية: «هي تستثني»، هي «تقمع»، هي «تراقب»، هي «تجرد»، هي «تقنّع»، هي «تخفي». في الحقيقة أن السلطة تنتج: تنتج الحقيقة، تنتج مجالات الأشياء وطقوس الحقيقة (1979: 194).

وعلاوة على ذلك، وكما يوضح أيضاً، «كل مجتمع له نظامه الخاص للحقيقة، «سياسته العامة» للحقيقة - أي، «أنماط الخطاب التي يقبلها ويجعلها تعمل على أنها صحيحة» (2002a: 131). وعلى هذا الأساس، فإنني أريد الآن أن أصف بإيجاز ثلاثة مفاهيم سردية، نماذج من أجل الفهم، أو «أنظمة الحقيقة» التي تتمثل بقوة في فيتنام الهوليودية في ثمانينيات القرن العشرين.[39] النموذج السردي الأول هو «الحرب كخيانة». وهذا قبل كل شيء هو خطاب عن القادة السيئين. على سبيل المثال في أفلام «شجاعة نادرة»

Uncommon Valor، و«مفقود في القتال» *Missing in Action I*، و«مفقود في القتال II: البداية» *The Beginning*، و«برادوك» *Braddock*: مفقود في المعركة III: و«رامبو: الدم الأول الجزء الثاني» *Rambo: First Blood Part II*، يلام السياسيون عن هزيمة أمريكا في فيتنام. وعندما طُلب من جون رامبو (سيلفستر ستالون Sylvester Stallone) أن يعود إلى فيتنام بحثاً عن الجنود الأمريكيين المفقودين في القتال، فإنه يسأل، بكثير من المرارة: «هل لنا أن نفوز هذا المرة؟». وبعبارة أخرى، هل سيتركهم السياسيون يفوزون؟ ثانياً، إنه خطاب عن القيادة العسكرية الضعيفة في الميدان. ففي فيلم «بلاتون» *Platoon* و«إصابات الحرب» *Casualties of War*، على سبيل المثال، يوحي بأن الهزيمة ناتجة عن القيادة العسكرية غير الكفوءة. ثالثاً، إنه أيضاً خطاب عن الخيانة المدنية. ويوحي فيلما «طريقة كتر» *Cutter's Way* و«الدم الأول» *First Blood* أن مجهود الحرب قد تمت خيانته في الوطن في أمريكا. ومرة أخرى فإن تعليقات جون رامبو تدل على الأعراض. فعندما أخبره العقيد تروتمان Trautman «أن الأمر قد انتهى، يا جوني»، فإنه يجيب:

> لم ينتهِ أي شيء. إنك لا تقوم فقط بإطفائه. إنها لم تكن حربي أنا، لقد طلبت مني، وأنا قمت بما كان علي القيام به لأفوز، ولكن شخصاً ما لم يكن يتركنا لنفوز. وأنا أعود إلى العالم وأرى هؤلاء الديدان يحتجون في المطار، ويدعونني بقاتل الأطفال. من هم لكي يحتجوا علي؟ لقد كنت أنا هناك، وهم لم يكونوا!

ومما يثير الاهتمام، أن جميع الأفلام في هذه الفئة مبنية حول الخسارة أو الفقدان. ففي أفلام «شجاعة نادرة»، و«مفقود في القتال III، II، I»، و«رامبو: الدم الأول الجزء الثاني»، و«سجناء الحرب: الهروب» *POW: The Escape*، السجناء مفقودون، وفي «طريقة كتر»، و«الدم الأول»، و«مولود في الرابع من تموز (يوليو)» *Born on the Fourth of July*، الكبرياء المفقودة، وفي «بلاتون»، و«إصابات الحرب» البراءة هي المفقودة. ويبدو واضحاً أن الصيغ المختلفة لما هو مفقود أعراض عن استبدال لفقدان أعظم: استبدال ذلك الذي بالكاد يمكن تسميته: هزيمة أمريكا في فيتنام. واستخدام سجناء الحرب الأمريكيين هو

دون شك الأكثر شحناً أيديولوجيا من بين هذه الاستراتيجيات الاستبدالية. وهي تبدو وكأنها تقدم إمكانية ثلاثة تأثيرات سياسية قوية: أولاً، إن قبول الأسطورة بأنه ما زال هناك أمريكيون محتجزون في فيتنام، هو البدء بتبرير التدخل الأصلي بصورة راجعة. فإذا كان الفيتناميون برابرة إلى درجة أنهم لا يزالون يحتجزون سجناء لعقود بعد نهاية النزاع فلا يعود ثمة داع للشعور بالذنب حيال الحرب، لأنهم بالتأكيد يستحقون كامل قوة التدخل العسكري الأمريكي. ثانياً، حددت سوزان جفوردز Susan Jeffords عملية دعتها «تأنيث الخسارة» (1989: 145). وذلك، أن أولئك الملومين عن هزيمة أمريكا، سواء كانوا محتجين غير وطنيين، أم حكومة غير مكترثة، أم قيادة عسكرية ضعيفة وغير كفؤة، أم سياسيين فاسدين، يمثلون دوماً إناثاً بصورة نمطية: «الخصائص النمطية المرتبطة بالأنثى في الثقافة السائدة للولايات المتحدة – الضعف، التردد، الاتكال، العاطفة، اللاعنف، التفاوض، عدم القدرة على التكهن، الخداع (145). ومقولة جفوردز موضّحة تماماً في دورة أفلام مفقودين في القتال التي تظهر فيها حالة التفاوض «النسائية» للسياسيين مقابل المقاربة «الذكورية» الجادة للمحاربين السابقين العائدين. والمعنى المتضمن أن القوة «الذكرية» وأحادية الهدف كان بإمكانها أن تربح الحرب، في حين أن الضعف «الأُنثوي «والازدواج خسراها. ثالثاً، وربما كان الأهم من الجميع هو كيف أن هذه الأفلام قد حوّلت ما كان يُعتقد أنه خسران إلى شيء مفقود فقط. فالهزيمة وضع مكانها «نصر» العثور على أسرى الحرب الأمريكيين واسترجاعهم. بعد الاندهاش من النجاح غير المتوقع لفيلم «شجاعة نادرة» في عام 1983 أرسلت صحيفة «نيويورك تايمز» صحفياً لإجراء مقابلة مع «جمهور» الفيلم. وقد كان أحد مرتادي السينما واضحاً لماذا كان الفيلم ناجحاً في شباك التذاكر: «علينا أن نربح حرب فيتنام» (نقلاً عن H. Bruce Franklin 1993: 141).

النموذج السردي الثاني هو «متلازمة قوة النيران المقلوبة». وهذا جهاز سردي يقلب فيه تفوق الولايات المتحدة العسكري – التكنولوجي الهائل. فعوضاً عن مشاهد القوة التدميرية الهائلة للقوات الأمريكية، يعرض علينا حكايات لا حصر لها عن أفراد أمريكيين يقاتلون قوات لا يمكن عدها (وغالباً غير مرئية) لجيش فيتنام الشمالية، و/ أو الرجال والنساء الشريرين والمبهمين لجبهة التحرير الوطني (الفيتكونغ). وتحتوي أفلام

«مفقود في القتال I، II، III»، و«رامبو: الدم الأول الجزء II»، و«بلاتون»، على مشاهد لأمريكيين فرادى يكافحون ضد المقابل الساحق. وربما كان جون رامبو، المسلّح بقوس وسهم فقط، المثال الأشهر. ومع ذلك، فإن «بلاتون» يأخذ هذه الاستراتيجية السردية إلى مجال آخر تماماً. ففي مشهد رئيسي، نرى الرقيب الطيب إلياس، يطارده عدد لا يحصى من الجنود الفيتناميين الشماليين. وتطلق عليه النار باستمرار حتى يسقط على ركبتيه فارداً ذراعيه في إيماءة شبيهة بالمسيح من الألم والخيانة. وتدور الكاميرا ببطء لتأكيد إثارة الشفقة على آلام احتضاره. وفي بريطانيا تم الترويج للفيلم بملصق إعلاني يبين إلياس في كامل آلام «صلبه». وقد كتبت فوق الصورة الأسطورة «أول ضحايا الحرب هو البراءة». وقد تم تقديم خسران البراءة ككلٍ من إدراك حقائق الحرب الحديثة وكنتيجة للعب أمريكا العادل ضد عدو وحشي لا يرحم. والمعنى الضمني الأيديولوجي واضح: إذا خسرت أمريكا لأنها لعبت دور الفتى الجيد، فإنه من «الواضح» أنه سيكون من الضروري أن تلعب دور الفتى القاسي في النزاعات المستقبلية كي تفوز.

النموذج السردي الثالث هو «أمركة الحرب». وما أريد أن أشير إليه بهذا الاصطلاح هو الطريقة التي أصبح بها معنى حرب فيتنام في فيتنام الهوليودية (وفي غيرها من منتجات الولايات المتحدة الثقافية) ظاهرة أمريكية مطلقة. وهذا مثال على ما يمكن أن ندعوه النرجسية الإمبريالية، حيث تكون الولايات المتحدة في المركز، وتكون فيتنام والفيتناميون موجودين فقط لتوفير سياق لتراجيديا أمريكية، وحشيتها النهائية هي خسران البراءة الأمريكية. وكأي تراجيديا جيدة، كان محكوماً عليها من البداية أن تتبع ما يمليه القدر. لقد كانت مجرد شيء حدث. وتعرض فيتنام الهوليودية ما تدعوه لندا ديتمار Linda Dittmar وجين ميشود Jane Michaud «روحانية الغموض» (1990: 13). وربما كان المثال الأكثر إقناعاً على روحانية الغموض هو المشهد الافتتاحي لنسخة الفيديو الأمريكية لفيلم «بلاتون». فهو يبدأ ببضع كلمات تأييد من رئيس شركة كرايسلر آنذاك. ونحن نشاهده يتحرك في فسحة في غابة باتجاه سيارة جيب. ويقف عند الجيب، ويتكئ عليها، ليخاطب الكاميرا:

هذه الجيب هي قطعة متحف، من مخلفات الحرب. نورماندي، وأنزيو، وغوادالكنال، وكوريا، وفيتنام. إنني آمل أننا لن نبني أبداً سيارة جيب أخرى لغايات الحرب. وهذا الفيلم «بلاتون» هو نصب تذكاري ليس للحرب، وإنما لكل الرجال والنساء الذين حاربوا في زمان وفي مكان لم يفهمه أحد حقيقة، والذين عرفوا شيئاً واحداً فقط: لقد استدعوا فذهبوا. كان الأمر مماثلاً من أول بندقية أطلقت في كونكورد إلى حقول الأرز في دلتا نهر ميكونغ: لقد استدعوا فذهبوا. وهذا في أصدق المعاني هو روح أمريكا. كلما ازداد فهمنا لها، كرّمنا من حافظوا عليها حية (نقلاً عن Harry W. Haines 1990: 81).

هذا خطاب ليس فيه ما يفسر إلا بقاء أمريكا حية. و«العودة ثانية إلى العالم» هي كل شيء هي حوله. إنها تراجيديا أمريكية، وأمريكا والأمريكيون هم ضحاياها الوحيدون. وتم التعبير عن الأسطورة بدقة مذهلة في قراءة كريس تيلور (شارلي شين) Chris Taylor (Charlie Sheen) في نهاية فيلم «بلاتون»[1]. ينظر تيلور إلى الخلف على متن طائرة هليكوبتر ترتفع فوق القتلى والمحتضرين في ميدان القتال تحته. وتبدو موسيقى صموئيل باربر Samuel Barber الحزينة والجميلة جداً (وداعاً للأوتار) Adagio for Strings تملي نبرة وإيقاع صوته وهو يقول هذه الكلمات من الثرثرة النفسية، حول الحرب التي قُتل فيها أكثر من مليوني فيتنامي، «أعتقد الآن وأنا أنظر إلى الوراء، أننا لم نقاتل العدو، لقد قاتلنا أنفسنا. كان العدو فينا نحن». وتردّد مراجعة مجلة «تايم» Time (26 January 1987) للفيلم صدى هذه الفكرة وتوسعها:

مرحباً بالعودة إلى الحرب التي حولت قبل عشرين سنة أمريكا إلى مصابة

(1) بلاتون *Platoon* هو فيلم عن الحرب الأمريكية 1986 من تأليف وإخراج أوليفر ستون Oliver Stone وهو الأول لستون Stone من ثلاثية أفلام عن الحرب في فيتنام، تلاه عام 1989 «مولود في الرابع من يوليو» و«السماء والأرض» عام 1993. كتب ستون Stone القصة على أساس تجاربه باعتباره أحد المشاة الأمريكية في فيتنام لمواجهة رؤية الحرب التي صورت في فيلم القبعات الخضراء لجون واين John Wayne. الفيلم حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم لعام 1986 (المترجمان)

بالشيزوفرانيا. فجأة كنا أمة منقسمة بين اليسار واليمين، الأسود والأبيض، القديم والجديد، الأمهات والآباء، والوالدين والأطفال. بالنسبة لأمة تاريخ حربها يُقرَأ كفيلم حرب لجون واين- حيث يفوز الأخيار لأنهم أقوياء ويلعبون بعدالة - فإن الاستقطاب مؤلم. كان الأمريكيون يحاربون أنفسهم، وقد خسر الفريقان.

ووظيفة «بلاتون» في هذا السيناريو هو أن يشفي الشيزوفرانيا في الجسم السياسي الأمريكي. وإعادة كتابة الفيلم للحرب لا تستثني الفيتناميين فقط، ولكنها تعيد كتابة حركة مناهضة الحرب. فسياسات تأييد الحرب، ومناهضة الحرب أعيد تمثيلها كمواقف مختلفة في نقاش حول ما هو الأفضل لنحارب ونكسب الحرب. فمجموعة (يقودها الرقيب «الطيب» إلياس الذي يستمع إلى «الأرنب الأبيض White Rabbit» لجيفرسون إيربلين Jefferson Airplane، ويدخن المارجوانا) تريد أن تخوض الحرب بشرف وكرامة، في حين أن المجموعة الأخرى (ويقودها الرقيب «السيّئ» بارنز الذي يستمع إلى «أوكي فروم مسكوجي» Okie from Muskogee لميريل هاجرد Merle Haggard ويشرب البيرة) تريد أن تخوض الحرب بأي طريقة لتكسبها.

والمطلوب منا أن نعتقد أن هذا هو النزاع الأساسي الذي مزق أمريكا - حركة مناهضة الحرب انحلّت في نزاع حول ما هي أفضل طريقة لخوض الحرب وربحها. وكما يؤكد مايكل كلين Michael Klein «لقد أُخرجت الحرب من سياقها، عمّيت كخطأ مأساوي، مغامرة وجودية، أو طقوس العبور يكتشف من خلاله البطل الأمريكي الأبيض هويته» (1990: 10).

وعلى الرغم من أنني أشرت إلى ثلاثة من النماذج السردية السائدة في فيتنام الهوليودية، فإنني لا أريد أن أقترح أن هذه لم تكن، أو ليست، مستهلكة دون إشكاليات من قبل جماهيرها الأمريكية (أو أي جمهور آخر). وطرحي هو فقط أن هوليوود أنتجت نظاماً خاصاً للحقيقة. ولكن الفيلم (مثل أي نص أو ممارسة ثقافية أخرى) يجب أن يُصنع ليكون له معنى (انظر الفصل العاشر). ولاكتشاف حقيقة المدى الذي وصلت إليه فيتنام

الهوليودية في صنع «الحقيقة» التي ترويها، فإن ذلك يتطلب النظر في الاستهلاك. وهذا سيأخذنا إلى ما وراء التركيز على معنى النص، إلى تركيز على المعنى الذي يمكن صنعه في المواجهة بين خطابات النص وخطابات «المستهلك»، لأنها لم تكن أبداً مسألة التحقق (مع «جمهور») من المعنى الحقيقي، بفيلم «بلاتون» مثلاً. والتركيز على الاستهلاك (يفهم على أنه «الإنتاج المستخدم») هو استكشاف الفعالية السياسية (أو خلاف ذلك) لفيلم «بلاتون» مثلاً. فإذا كان نص ثقافي سيصبح فعالاً (سياسياً أو خلاف ذلك) فيجب أن يجبر على التواصل مع حياة الناس - يصبح جزءاً من «ثقافاتهم المعاشة». والتحليل الرسمي لفيتنام الهوليودية قد يشير إلى كيف أن الصناعة قد صاغت الحرب كأنها تراجيديا أمريكية من الشجاعة والخيانة، ولكن هذا لا يخبرنا أنها قد استهلكت كحرب من الشجاعة والخيانة.

وفي غياب العمل الإثنوغرافي عن جمهور أفلام فيتنام الهوليودية، فإنني أريد الإشارة إلى قطعتين من الأدلة التي يمكن أن توفرا لنا إشارات إلى تداول وفعالية تطوير هوليوود للحرب. تتألف الأولى من خطابات أدلى بها الرئيس جورج بوش في الإعداد لحرب الخليج الأولى، والثانية هي تعليقات أدلى بها المحاربون القدامى الأمريكان في فيتنام عن هوليوود وغيرها من تمثيلات (تقديم) الحرب. ولكن، وكي يكون المرء واضحاً بالمطلق، فإن هذه العوامل، مهما كانت مقنعة في ذاتها، فإنها لا تقدم دليلاً قاطعاً على أن رواية هوليود عن الحرب قد أصبحت مهيمنة حيث يكون الأمر مهماً - في الممارسة المعاشة للحياة اليومية.

في الأسابيع التي سبقت حرب الخليج الأولى ظهر غلاف مجلة «نيوزويك» *Newsweek* (10 ديسمبر 1990) عارضاً صورة لجورج بوش وهو يبدو جادّاً. وفوق الصورة كان العنوان الرئيسي، «هذه لن تكون فيتنام أخرى». وقد أُخذ العنوان من خطاب ألقاه بوش قال فيه «في بلادنا، أنا أعرف أن هناك مخاوف من فيتنام أخرى. دعوني أؤكد لكم... هذه لن تكون فيتنام أخرى». وفي خطاب آخر، أكد بوش لمستمعيه الأمريكيين أن «هذه لن تكون فيتنام أخرى». ولكنه هذه المرة أوضح لماذا: «قواتنا ستحظى بأفضل دعم ممكن في العالم بأسره. ولن يطلب منها أن تحارب وإحدى يديها مربوطة خلف ظهرها» (نقلاً عن *Daily Telegraph*, January 1991).

وفي هذين الخطابين كان بوش يسعى إلى وضع حد لشبح كان يطارد الصورة الذاتية السياسية والعسكرية لأمريكا، ما دعاه الرئيس الأسبق رتشارد نيكسون Richard Nixon متلازمة فيتنام (1986). ووفقا لنيكسون، فإن الجدل حول السياسة الخارجية الأمريكية قد «تشوه كثيراً» بالتردد في «استعمال القوة للدفاع عن المصالح الوطنية» (13). والخوف من فيتنام أخرى قد جعل أمريكا «خجلى من... قوتها، وشاعرة بالذنب لكونها قوية» (19).

وفي خطابي بوش اللذين اقتبست منهما، وفي كثير من الخطابات الأخرى المماثلة، كان بوش يعبّر بوضوح عما سعى العديد من الأصوات الأمريكية القوية في ثمانينيات القرن العشرين إلى جعله المعنى السائد للحرب: «حرب فيتنام كقضية نبيلة تمت خيانتها – تراجيديا أمريكية». فمثلاً، في حملة الانتخابات الرئاسية عام 1980 صرح رونالد ريغان Ronald Reagan في محاولة لوضع حد لمتلازمة فيتنام «حان الوقت كي ندرك أن قضيتنا، في الحقيقة، كانت قضية نبيلة» (نقلاً عن John Carlos Rowe and Rick Berg, 1991: 10). وعلاوة على ذلك، أكّد ريغان، «دعونا نقول لأولئك الذين قاتلوا في تلك الحرب إننا لن نطلب أبداً مرة أخرى من الشبان القتال وربما الموت في حرب تخشى حكومتنا من أن تدعنا نربحها» (نقلاً عن Stephen Vlastos, 1991:69). وفي عام 1982، (بعد عقد تقريباً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام)، تم إزاحة الستار في واشنطن عن النصب التذكاري لمحاربي فيتنام القدامى. وقد لاحظ ريغان أن الأمريكيين كانوا قد «بدأوا الاعتراف بأن حرب [فيتنام] كانت قضية عادلة» (نقلاً عن Barbie Zelizer, 1995: 220) وفي عام 1984 (بعد أحد عشر عاماً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام) تم دفن جندي فيتنام المجهول، وقد ادّعى الرئيس ريغان في الاحتفال: «أن بطلاً أمريكيا قد عاد إلى الوطن... لقد قبل مهمته وقام بواجبه. ووطنيته الشريفة تغمرنا» (نقلاً عن Rowe and Berg, 1991: 10). وفي عام 1985 (بعد اثني عشر عاماً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام) نظمت نيويورك أولى مسيرات «الترحيب بالعودة إلى الوطن» لمحاربي فيتنام القدامى. وفي هذا المزيج القوي من الخطابات السياسية والتذكُّر الوطني، فإن هناك محاولة واضحة لإنشاء «إجماع» جديد حول معنى حرب أمريكا في

فيتنام. لقد بدأت عام 1980 بنجاح حملة ريغان الانتخابية الرئاسية، وانتهت عام 1991 بزهوّ بوش بعد الانتصار في حرب الخليج الأولى. ولذلك، فعند الإعداد لحرب الخليج، طلب بوش من الأمريكيين أن يتذكروا حرب فيتنام، والذكريات التي تذكرها كثير من الأمريكيين ربما كانت عن حرب عاشوها سينمائياً؛ حرب شجاعة وخيانة. لقد وفرت فيتنام الهوليودية المواد لحفظها، والزيادة عليها، وتفسيرها، وإعادة روايتها في ذكرى متزايدة السيطرة عن حرب أمريكا في فيتنام.

كان لهذه الذكرى علاقة قليلة «بحقائق» الحرب. فببساطة، نشرت الولايات المتحدة في فيتنام أكثر قوة نيران كثيفة شهدها العالم في يوم ما. وحكايات هوليود لا تبرز إزالة الخضرة المتعمد من مساحات شاسعة في فيتنام، ولا ضربات النابالم، ولا مهمات البحث والتدمير، ولا استخدام مناطق النيران الحرة، والقصف الشامل. وعلى سبيل المثال، خلال حملة «قصف عيد الميلاد» عام 1972، أسقطت الولايات المتحدة «أطناناً من القنابل على هانوي وهايفونغ، تفوق ما أسقطته ألمانيا على بريطانيا العظمى من عام 1940 إلى عام 1945» (Franklin, 1993: 79). وفي المجموع، أسقطت الولايات المتحدة على فيتنام من القنابل ما يساوي ثلاثة أضعاف عدد القنابل التي أسقطت على أي مكان خلال الحرب العالمية الثانية بأكملها (Pilger, 19900). وفي مذكرة إلى الرئيس جونسون عام 1967، كتب وزير الدفاع روبرت ماكنمارا Robert McNamara: «صورة أكبر قوة عظمى في العالم وهي تقتل أو تصيب بجراح خطرة 1000 من غير المقاتلين في الأسبوع الواحد [تقديره للكلفة الإنسانية لقصف الولايات المتحدة في حملة القصف الأمريكية] في أثناء محاولتها دك أمة صغيرة متخلفة للخضوع في قضية جميع مبرراتها موضوع جدل ساخن، هي صورة غير جميلة» (نقلاً عن Martin, 1993: 19-20). وهذا يجعل من غير المقنع إدِّعاء بوش أن الولايات المتحدة خاضت الحرب وإحدى يديها مغلولة خلف ظهرها.

ثمة مثال آخر على استهلاك فيتنام الهوليودية تقدمه تعليقات المحاربين الأمريكيين السابقين في فيتنام. وكما تلاحظ ماريتا ستيركن Marita Sturken، «يقول بعض محاربي فيتنام القدامى إنهم نسوا من أين جاءت بعض ذكرياتهم- من تجربتهم الشخصية، أم الصور الوثائقية، أم أفلام هوليود؟ (1997: 20). فعلى سبيل المثال، أبدى المحارب السابق

في فيتنام ويليام آدمز William Adams النقطة ذات الدلالة التالية:

> عندما صدر فيلم «بلاتون» لأول مرة، سألني عدد من الأشخاص، «هل كانت الحرب حقيقية مثل ذلك؟» ولم أجد جواباً أبداً، ويرجع ذلك جزئياً إلى أنه مهما كان الفيلم تصويرياً وواقعياً، فإنه في النهاية فيلم، والحرب لا تشبه إلا نفسها. ولكنني لم أعثر على إجابة أيضاً لأن ما حدث «حقيقة» يختلط الآن تماما في ذهني مع ما قيل حول ما حدث بحيث أن التجربة الصافية لم تعد هناك. وهذا أمر عجيب، بل مؤلم، من بعض النواحي. ولكنه أيضاً شهادة للطريقة التي تعمل بها ذاكراتنا. فحرب فيتنام «لم تعد حدثاً محدداً بقدر ما هي سيناريو جمعي ومتحرك حيث نستمر في كتابة وجهة نظرنا المتعارضة والمتغيرة عن أنفسنا، ومحوها وإعادة كتابتها. (نقلاً عن Sturken, 1997: 86).

وبالمثل، فإن الأكاديمي والمحارب السابق في فيتنام مايكل كلارك Michael Clark يكتب عن كيف أن استعراض الترحيب بعودة المحاربين القدامى في فيتنام الذي أقيم في نيويورك عام 1985، جنباً إلى جنب مع تغطية وسائل الإعلام للاستعراض وأفلام هوليوود والتي يبدو أنها وفرت السياق للاستعراض، وقد عملت معاً لإنتاج ذاكرة معينة عن الحرب - وهي ذاكرة ذات آثار قد تكون قاتلة:

> لقد شكلوا ذاكرتنا عن الحرب طوال الوقت... شفوا الجراح التي امتنعت عن الالتئام لمدة عشر سنوات بمرهم من الحنين إلى الوطن. وحولوا الشعور بالذنب والشك إلى واجب وفخر. وقدموا لنا مزهوّين المشهد الأكثر نجاحاً لما ابتكروه، المحاربين القدامى الذين سيخوضون الحرب القادمة (Clark, 1991: 180).

وعلاوة على ذلك، فإن كلارك يتألم وهو يؤكد «لم تعد ذكرى فيتنام تشير إلى مقاومة الطموح الإمبريالي وهي الآن تُستَحضَر بمثابة تنبيه حيّ للقيام بها بشكل صحيح في

المرة القادمة» (206). هذه الهموم تم تبريرها بزهو بوش في نهاية حرب الخليج الأولى، عندما تفاخر، وكأن الحرب لم يتم خوضها إلا لتجاوز الذكرى المؤلمة: «بمشيئة الله، ركلنا متلازمة فيتنام، مرة واحدة وإلى الأبد» (نقلاً عن Franklin, 1993: 177). وفي ترداد لهذه التعليقات، نشرت صحيفة نيويورك تايمز (2 ديسمبر 1993) مقالة رئيسية بعنوان «هل ماتت متلازمة فيتنام؟ لقد دفنت في الخليج لحسن الحظ». فيتنام، علامة الخسارة والانقسام الأمريكيين تم دفنها في رمال الخليج. ومن المفترض أن ركل متلازمة فيتنام (بمساعدة فيتنام الهوليودية) حرّر الأمة من الأشباح القديمة والشكوك، وجعل أمريكا مرة أخرى قوية، كاملة، وجاهزة للحرب القادمة.

مناهضة العنصرية والدراسات الثقافية

كما لوحظ في مقاربتي دعاة الحركة النسوية والماركسية للثقافة الشعبية، فإن مناقشات «العرق» والتمثيلات كانت تنطوي لا محالة، وعن حق تماماً، على إلزام أخلاقي لإدانة الخطاب غير الإنساني العميق للعنصرية. ومع أخذ هذا في الاعتبار، فإنني أريد أن أنهي هذا الجزء باقتباسين، يليهما مناقشة موجزة واقتباس آخر. الاقتباس الأول من ستيوارت هول Stuart Hall، والثاني من بول غيلروي Paul Gilroy:

> العمل الذي ينبغي أن تقوم به الدراسات الثقافية هو تعبئة كل شيء تستطيع أن تجده من حيث الموارد الفكرية من أجل أن نفهم ما الذي يجعل الحياة التي نحياها، والمجتمعات التي نعيش فيها لا إنسانية جداً في قدرتها على العيش مع الاختلاف. إن رسالة الدراسات الثقافية هي رسالة للأكاديميين والمفكرين، ولكن، لحسن الحظ، إلى كثير من الناس أيضاً... وأنا مقتنع أنه ما من مثقف يستحق أجره، أو جامعة تريد أن ترفع رأسها في وجه القرن الحادي والعشرين يمكن أن تحول عينيها بعيداً عن مشكلات العرق والإثنية التي تحدق بعالمنا (Hall, 1996e: 343).

إننا بحاجة إلى معرفة ما هي أنواع التبصر والتأمل التي يمكنها فعلياً مساعدة المجتمعات المتباينة بازدياد والأفراد القلقين في التعامل بنجاح مع التحديات التي ينطوي عليها السكن براحة بالقرب من غير المألوف دون خوف أو عدائية. نحن بحاجة إلى أن ننظر فيما إذا كان الميزان الذي يقاس به التماثل والاختلاف يمكن تغييره بشكل مثمر بحيث تتلاشى غرابة الغرباء، ويعترف بأبعاد أخرى من التماثل الأساسي وتصبح ذات أهمية. إننا بحاجة أيضاً إلى النظر في كيف أن الارتباط المتعمد بتاريخ المعاناة في القرن العشرين يمكن أن يُوَفِّر الموارد للاحتواء السلمي للآخر فيما يتعلق بالتماثل... وتحديداً أن بني البشر متشابهون أكثر بكثير مما هم غير متشابهين، وأننا في معظم الأوقات نستطيع التواصل مع بعضنا بعضاً، وأن الاعتراف بالقيمة المشتركة، والكرامة، والتشابه الأساسي يفرض قيوداً على كيف نستطيع أن نتصرف إذا أردنا أن نتصرّف بعدالة (Gilroy 2004: 3-4)

إن عمل الدراسات الثقافية، مثل جميع التقاليد الفكرية المعقولة، هو أن يساعد بشكل فكري، وبالمثال، في إلحاق الهزيمة بالعنصرية، وبالقيام بذلك، يساعد في أن يجلب إلى الوجود عالماً لا يعود فيه مصطلح «العرق» أكثر من فئة تاريخية توقف استعمالها منذ أمد طويل، ولا يدل في الوقت المعاصر على شيء أكثر من الجنس البشري. ولكن، وكما لاحظ جيلروي في عام 1987، وكما لا تزال الحال بعد أكثر من عشرين سنة:

يجب إبقاء «العرق» كفئة تحليلية، لا لأنه يتوافق مع أي مطلقات بيولوجية أو معرفية، ولكن لأنه يحيل التقصي إلى القوة التي تكتسبها الهويات الجمعية عن طريق جذورها في التقاليد. وهذه الهويات، في شكل عنصرية بيضاء، ومقاومة سوداء، هي أكثر القوى السياسية تقلّباً في بريطانيا اليوم (2002: 339).

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A *Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Baker, Houston A. Jr, Manthia Diawara and Ruth H. Lindeborg (eds), *Black British Cultural Studies*: A *Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. مجموعة مهمة جداً من المقالات.
- Dent, Gina (ed.), *Black Popular* Culture, Seattle: Bay Press, 1992. مجموعة مفيدة جداً من المقالات.
- Dittmar, Linda and Michaud, Gene (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990. أفضل مجموعة أعمال عن فيتنام الهوليودية.
- Fryer, Peter, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, London: Pluto, 1984. كتاب رائع.
- Gandhi, Leela, *Postcoionial Theory: A Critical Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. مقدمة جيدة لنظرية ما بعد الاستعمار.
- Gilroy, *Paul, There Ain't No Black in the Union Jack*, London: Routledge, 1987/2002. من الدراسات الكلاسيكية التي تتناول العرق.
- *Gilroy, Paul, The Black Atlantic*, London: Verso, 1993. محاجة رائعة مناهضة «للمطلقية الثقافية».
- Williams, Patrick and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Harlow: Prentice Hall, 1993. مجموعة مهمة من المقالات عن نظرية ما بعد الاستعمار.

ما بعد الحداثة

حالة ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة postmodernism مصطلح متداول داخل وخارج الدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية. وقد دخلت خطابات مختلفة، مثل صحافة موسيقى البوب ومناظرات الماركسية بشأن الأحوال الثقافية للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات. وكما لاحظت أنجيلا ماكروبي (1994) Angela McRobbie:

> لقد دخلت ما بعد الحداثة في عدد أكبر من المفردات المتنوعة وبسرعة أكبر من معظم الفئات الفكرية. وانتشرت خارجاً من عوالم تاريخ الفن إلى النظرية السياسية وعلى صفحات مجلات ثقافة الشباب، وأغلفة الأسطوانات، وصفحات الموضة في مجلة «فوغ». ويبدو هذا لي كمؤشر على شيء أكثر من مجرد تقلبات الذوق (13).

وهي تقترح أيضاً أن «المناظرات الأخيرة حول ما بعد الحداثة ذات جاذبية إيجابية وفائدة لمحلل الثقافة الشعبية» (15). ولا شك في أن القضية هي أن ما بعد الحداثة كمفهوم تُظهر إشارة قليلة على تباطؤ توسعها الاستعماري. وفيما يلي قائمة ديك هبديج (1988) بالطرق التي تم بها استعمال المصطلح:

> عندما أصبح بإمكان الناس أن يصفوا «بما بعد الحداثة» ديكور غرفة، أو تصميم مبنى، أو أسلوب سرد لفيلم، أو تشكيل أسطوانة، أو فيديو «سكراتش» أو إعلاناً تلفزيونياً، أو فيلماً وثائقياً فنياً، أو العلاقات «ما بين النصية»، أو تصميم

صفحة في مجلة أزياء، أو مجلة نقدية، أو النزعة اللاغائية داخل نظرية المعرفة، أو الهجوم على «ميتافيزيقيا الوجود»، أو التخفيف العام للشعور، أو الغم الجمعي والتنبؤات الكئيبة لجيل ازدهار الولادات ما بعد الحرب في مواجهة منتصف العمر، أو إسناد الانعكاسية، أو مجموعة من الاستعارات البلاغية، وتكاثر الأسطح، ومرحلة جديدة في تقديس السلعة، أو الافتتان بالصور، أو الكودات والأنماط، أو عملية التجزئة و/ أو الأزمة الثقافية أو السياسية أو الوجودية، أو «تفريغ» الموضوع، أو «التشكيك في الميتا سردية»، أو الاستعاضة عن محاور القوة الأحادية بتعددية السلطة/ تشكيلات الخطاب، أو «الانفجار الضمني للمعنى»، أو انهيار الهرميات الثقافية، أو الرهبة التي يولدها تهديد التدمير الذاتي الذري، أو تقهقر الجامعات، أو عمل وأثار التكنولوجيات المصغرة الحديثة، أو التحولات الاجتماعية والاقتصادية العريضة إلى «وسائل الإعلام»، أو مرحلة «المستهلك، أو «تعدد الجنسيات»، أو الشعور بضياع المكان «اعتماداً على من نقرأ له، أو التخلي عن ضياع المكان («الإقليمية النقدية»)، أو (حتى) الاستعاضة العامة عن الإحداثيات المكانية بالإحداثيات المؤقتة - عندما يصبح بالإمكان وصف كل هذه الأشياء على أنها «ما بعد حداثية»... فعندئذ من الواضح أننا في حضور مصطلح شائع (2009: 429).

ولأغراض هذه المناقشة فإنني سأنظر في «ما بعد الحداثة»، ومع بعض استثناءات العرض النظري الضرورية، على أنها فقط ما له علاقة بدراسة الثقافة الشعبية. ولتسهيل ذلك فإنني سأركز على تطور نظرية ما بعد الحداثة منذ بداياتها في الولايات المتحدة وبريطانيا في أواخر خمسينيات وبواكير ستينيات القرن العشرين، عبر تنظيرها في أعمال جان-فرانسوا ليوتار Lyotard Jean-Francois، وجان بودريار Jean Boudrillard، وفريدريك جَمسون Jameson Fredric. وسيتبع ذلك مناقشة لمثالين من ثقافة ما بعد الحداثة: موسيقى البوب والتلفزيون. وسوف يختتم الفصل بمناقشة ثَلاث نَواح أكثر عمومية من ما بعد الحداثية: انهيار المعايير المطلقة للقيمة، وثقافة العولمة، وثقافة التلاقي.

ما بعد الحداثة في ستينيات القرن العشرين

على الرغم من أن تعبير «ما بعد الحداثة «كان في التداول الثقافي منذ سبعينيات القرن التاسع عشر (Best and Kellner, 1991) فإننا لا نرى بدايات ما يفهم الآن على أنه ما بعد الحداثة إلا في أواخر خمسينات القرن العشرين وستينياته. وفي أعمال سوزان سونتاج (Susan Sontag 1966) ولسلي فيدلر (Leslie Fiedler 1971) فإننا نواجه احتفاء بما تدعوه سونتاج «الحساسية الجديدة (1966: 296) new sensibility». وهي جزئياً حساسية في الثورة على تطويب ثورة الحداثة الطليعية؛ فهي تهاجم الوضع الرسمي للحداثة، وتمجيدها في المتحف وفي المجتمع الأكاديمي، على أنها الثقافة الرفيعة للعالم الرأسمالي الحديث. وتأسف لرحيل القوة الفضائحية والبوهيمية للحداثة، وقدراتها على أن تصدم الطبقة المتوسطة وتثير اشمئزازها. وبدلاً من الحنق بسبب الهوامش النقدية للمجتمع البورجوازي، فان أعمال بابلو بيكاسو، وجيمس جويس James Joyce، وتي. إس. إيليوت T. S. Eliot، وفيرجنيا وولف Virginia Wolf، وبيرتولت برخت، وايجور سترافينسكي Igor Stravinsky، وغيرهم، لم تفقد فقط قدرتها على الصدمة والإزعاج، ولكنها أصبحت مركزية، وكلاسيكية: وبكلمة واحدة- ممجدة. لقد أصبحت ثقافة الحداثي ثقافة البورجوازي. وتم استنزاف قوتها الهدامة عن طريق المجتمع الأكاديمي والمتحف. وهي الآن التمجيد الذي يجب أن تكافح الطبيعة ضده. وكما يشير فريدريك جمسون (1984):

> من المؤكد أن هذا هو واحد من أكثر التفسيرات وضوحاً لانبثاق ما بعد الحداثة نفسها، حيث إن جيل شباب ستينيات القرن العشرين سيواجه الآن حركة المعارضة الحديثة سابقاً باعتبارها مجموعة من الكلاسيكيات الميتة، «تزنّ مثل كابوس على أدمغة الأحياء»، كما قال ماركس (1977) ذات مرة في سياق مختلف (56).

ويرى جَمِسون (1988) أن ما بعد الحداثة ولدت من:

التحوّل من موقف معارضة إلى موقف هيمنة كلاسيكيات الحداثة، واستيلاء الأخيرة على الجامعات، والمتاحف، وشبكة معارض الفنون، والمؤسسات، واستيعاب... الحداثات الرفيعة المتنوعة في «النظام» والتوهين اللاحق لكل شيء فيها شعر أجدادنا بأنه صادم، وفضائحي، وقبيح، ومتنافر، وغير أخلاقي، ولا اجتماعي (299).

وبالنسبة لدارس الثقافة الشعبية، ربما كان أهم نتيجة للحساسية الجديدة، بتخليها عن «فكرة ماثيو أرنولد عن الثقافة»، اكتشافه أنها زائلة تاريخياً وإنسانياً» (Sontag, 1966: 299)، وادعاؤها بأن «التمييز بين الثقافة (الرفيعة) و(الوضيعة) يبدو عديم المعنى على نحو متزايد» (302). وبهذا المعنى، فإنها حساسية الثورة على ما يعتبر نخبوية ثقافية للحداثة. وبالرغم من أن الحداثة غالباً ما اقتُبست من الثقافة الشعبية، فإنها تتسم بشكوك عميقة من كل الأشياء الشعبية. ودخولها في المتاحف وفي المجتمع الأكاديمي كان دون شك أكثر سهولة (بغض النظر عن عدائها المعلن للمادية «البرجوازية غير المحبة للفنون») بسبب توجهها، وعلاقتها المتماثلة مع نخبوية مجتمع الطبقات. وما بعد حداثة أواخر خمسينيات القرن العشرين وأوائل ستينياته كانت بسبب هذا، وفي جزء منها هجوماً شعبوياً على نخبوية الحداثة. وهي تدل على رفض لما دعاه أندرياس هيوسن Andreas Huyssen (1986) «الانقسام العظيم... الخطاب الذي يُلِح على التمييز الفئوي بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية» (viii). وعلاوة على ذلك، ووفقاً لهيوسن «إلى حد كبير، فإنه بالمسافة التي قطعناها من هذا «الانقسام العظيم» بين الثقافة الجماهيرية والحداثة يمكننا قياس ما بعد حداثتنا الثقافية الخاصة بنا» (57).

يقدم فن البوب الأمريكي والبريطاني في خمسينيات وستينيات القرن العشرين رفضاً واضحاً «للانقسام العظيم». وقد رفض تعريف أرنولد للثقافة على أنها «أفضل ما تم التفكير به وقوله» (انظر الفصل 2)، مفضلاً عليه تعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة على أنها «طريقة كلية للحياة» (انظر الفصل الثالث). وقد حلم فن البوب البريطاني بأمريكا (التي تعتبر موطن الثقافة الشعبية) من الحرمان الرمادي لبريطانيا في خمسينيات القرن

العشرين، وكما يوضح لورنس ألاواي Lawrence Alloway أول منظر للحركة:

كانت منطقة التفاعل المنتجة جماهيرياً هي الثقافة المدنية: الأفلام، والإعلانات وقصص الخيال العلمي، وموسيقى البوب. ونحن لم نشعر بأي من النفور من معيار الثقافة التجارية بين معظم المثقفين، ولكننا قبلناها على أنها حقيقة، وناقشناها بتفصيل، واستهلكناها بحماسة. وكانت إحدى نتائج مناقشاتنا إخراج ثقافة البوب من عالم «الهروب»، و«الترفيه المحض»، و«الاسترخاء»، ومعاملتها بجدية الفنون (نقلاً عن Frith and Home, 1987: 104).

وكان آندي وارهول Andy Warhol أيضاً شخصية رئيسية في التنظير لفن البوب. ومثله مثل ألاواي، فإنه يرفض أن يأخذ على محمل الجد التمييز ما بين الفن التجاري وغير التجاري. وهو يرى «الفن التجاري فناً واقعياً، والفن الواقعي فناً تجاري» (109). ويَدَّعي أن «الفن «الواقعي «يعرّف ببساطة بذوق (وثروة) الطبقة الحاكمة لعصر ما. وهذا لا يتضمن فقط أن الفن التجاري جيد كما هو الفن «الواقعي» - بل أن قيمته تحدّدها فئات اجتماعية أخرى، وأنماط أخرى من «الإنفاق» (المرجع نفسه). ونحن نستطيع بالطبع أن نفترض على أن دمج وارهول للرفيع والشعبي مضلل قليلاً. ومهما كان مصدر أفكاره ومواده، فبمجرد وضعها في معرض فني فإن السياق يحدد موقعها بمثابة فن وبالتالي ثقافة رفيعة. ويرى جون روكويل John Rockwell أن هذا لم يكن هو المقصد ولا بالضرورة النتيجة. فالفن هو ما تراه على أنه فن: «إن صندوق بريلو Brillo لا يصبح فجأة فناً لأن وارهول كَدّس كمية منه في متحف. ولكن بوضعها هناك فإنه يُشجّعك على أن تجعل من كل مرة تذهب بها إلى السوبرماركت مغامرة فنية، وبفعل ذلك فإنه قد سما بحياتك. فكل شخص فنان إن أراد أن يكون» (120).

ويَدَّعي هيوسن (1986) أن التأثير الكامل للعلاقة بين فن البوب والثقافة الشعبية يمكن فهمها بالكامل فقط عند وضعها ضمن السياق الثقافي الأكبر للثقافة المضادة الأمريكية والمشهد البريطاني الباطني: «البوب في أوسع المعاني كان السياق الذي أخذت

فيه فكرة ما بعد الحداثة شكلها لأول مرة، ومنذ البداية حتى اليوم، فإن الاتجاهات الأكثر أهمية داخل ما بعد الحداثي قد تحدت عداء الحداثة الذي لا هوادة فيه للثقافة الجماهيرية» (188). وبهذه الطريقة، إذن، يمكن القول إن ما بعد الحداثة يمكن رؤيتها على أنها ولدت، جزئيا على الأقل، من رفض جيلي لليقين المطلق للحداثة الرفيعة. وصار الإلحاح على التمييز المطلق ما بين الثقافتين الرفيعة والشعبية يعتبر أنه الافتراض غير المساير للموضة للجيل الأكبر سناً. ومن علامات هذا الانهيار دمج فن البوب مع موسيقى البوب. فعلى سبيل المثال، وضع بيتر بليك Peter Blake تصميم ألبوم *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band* لفريق البيتلز؛ وصمم رتشارد هاميلتون Richard Hamilton «ألبومهم الأبيض white album»؛ وصمم آندي وارهول ألبوم «ستيكي فنغرز *Sticky Fingers*» لفريق رولنج ستونز. وبالمثل نستطيع أن نشير إلى الجدية الجديدة الناشئة في موسيقى البوب ذاتها، والتي هي أكثر ما تكون وضوحاً في أعمال فنانين من أمثال بوب ديلان Bob Dylan، والبيتلز؛ فهناك جديّة جديدة في أعمالهم، كما أن أعمالهم تؤخذ على محمل الجد بطريقة غير معروفة سابقاً عند النظر في موسيقى البوب.

كشف هويسن أيضاً عن علاقة واضحة بين ما بعد الحداثة الأمريكية في ستينيات القرن العشرين وبين نواحٍ محددة من طليعية أوروبية أكثر قدماً، ويرى الثقافة المضادة الأمريكية – معارضتها لحربِ فيتنام، ومساندتها للحقوق المدنية للسود، ورفضها لنخبوية الحداثة الرفيعة، وولادتها للموجة الثانية من الحركة النسوية، وترحيبها بحركة تحرير المثليين، وتجريبيتها الثقافية، ومسرحها البديل، وفعالياتها، وحبها في الداخل، واحتفالها بكل يوم، وفنها المخدر، وموسيقى الأسيد روك، ومنظوريتها الأسيدية» (Hebdige, 2009) – على أنها الفصل الختامي في تقاليد الطليعية (Huyssen, 1986: 195).

ومع نهايات سبعينيات القرن العشرين عبر النقاش حول ما بعد الحداثة المحيط الأطلسي. وستتناول في الأقسام الثلاثة التالية ردود مُنظِّرين ثقافيين فرنسيين على النقاش حول «الحساسية الجديدة»، قبل العودة إلى أمريكا ورواية فريدريك جِمسون عن ما بعد الحداثة باعتبارها السائد الثقافي للرأسمالية المتأخرة.

جان فرانسوا ليوتار

إن مساهمة جان فرانسوا ليوتار *Jean-Francois Lyotard* الرئيسية في النقاش حول ما بعد الحداثة هي كتاب «حالة ما بعد الحداثة» *The Postmodern Condition*، وقد نشر في فرنسا عام 1979 وترجم إلى الإنجليزية عام 1984. وكان تأثير الكتاب على المناقشة هائلاً. فهو الكتاب الذي أدخل من عدة نواحٍ مصطلح «ما بعد الحداثة» إلى التداول الأكاديمي.

وبالنسبة لليوتار، فإن حالة ما بعد الحداثة تتسم بأزمة حالة المعرفة في المجتمعات الغربية. وقد تم التعبير عن ذلك على أنه «تشكيك في الميتا سرديات» وما دعاه «تقادم جهاز الميتا سردية للشرعية» (xxiv). وما يشير ليوتار إليه هو الانهيار المعاصر المفترض للرفض المنتشر على نطاق واسع لجميع الأطر المنتشرة والشمولية التي تسعى إلى سرد حكايات عالمية «ميتا سردية»: الماركسية، والتحررية، والمسيحية، على سبيل المثال. وبحسب ليوتار، فإن الميتا سردية تعمل من خلال الدمج والاستبعاد، كقوى مجانسة، تحشد التغاير في عوالم منظمة، وتسكت وتستبعد الخطابات الأخرى، والأصوات الأخرى باسم المبادئ الشاملة والأهداف العامة. ويقال إن ما بعد الحداثة تشير إلى انهيار جميع الميتا سرديات مع حقيقتها المميزة وتشهد بدلاً من ذلك على تزايد جهارة مجموع الأصوات من الهوامش، مع إلحاحها على الفرق، وعلى تنوع الثقافات، والادّعاء بالتغاير فوق التجانس.[40]

ويركّز ليوتار على وجه الخصوص على وضع الخطاب والمعرفة العلميين ووظيفتهما. والعلم مهم لليوتار بسبب الدور الذي أعطاه له التنوير[41]. ومهمته، من خلال تراكم المعرفة العلمية، هو أن يلعب دوراً مركزياً في التحرير التدريجي للإنسان. وبهذه الطريقة فإن العلم يتولّى مكانة الميتا سردية، منظماً ومجيزاً السرديات الأخرى على الطريق الملوكي لتحرير الإنسان. ومع ذلك، فإن ليوتار يَدَّعي أن القوة المشروعة لوضع العلم كميتا سردية قد ذوت بصورة كبيرة منذ الحرب العالمية الثانية، ولم يعد يرى العلم على أنه يتقدم ببطء نيابة عن الجنس البشري نحو المعرفة المطلقة والحرية المطلقة. لقد أضاع طريقه – «لم يعد هدفه الحقيقة، بل الأدائية» (46). وبالمثل، يلجأ إلى التعليم العالي «لخلق المهارات، وليس المثل العليا (48). ولم تعد المعرفة تُرى على أنها هدف في حد ذاتها،

ولكنها وسيلة لتحقيق غاية. ومثل العلم، فإن التعليم سيتم الحكم عليه بأدائيته، وبناء على ذلك فإنه سيتأثّر على نحو متزايد بمطالب السلطة. لن يستجيب فقط لسؤال: «هل هذا صحيح؟». وسيسمع فقط، «ما فائدة ذلك؟» و«كم يساوي؟» و«هل هو قابل للبيع؟» (51). وستعلّم بيداغوجيا ما بعد الحداثة كيفية استعمال المعرفة كشكل من أشكال رأس المال الثقافي والاقتصادي دون اللجوء إلى القلق أو الاهتمام بها إذا كان ما يتم تدريسه صحيحاً أو خطأً.

قبل أن نترك ليوتار، من الجدير أن نلاحظ استجابته الأقل إيجابية لتغيُّر موقع الثقافة. فالثقافة الشعبية («الثقافة العامة المعاصرة») لحالة ما بعد الحداثة هي بالنسبة لليوتار «أي شيء يصير ثقافة»، و«ثقافة التراخي»، حيث الذوق لا اعتبار له، والنقود هي العلامة الوحيدة على القيمة (79). والفرج الوحيد هو وجهة نظر ليوتار بأن ثقافة ما بعد الحداثة ليست نهاية ثقافة الحداثة الأكثر تفوقاً، ولكنها علامة ظهور الحداثة الجديدة: ما بعد الحداثة هي تلك التي تنفصل عن حداثة ما لتشكيل حداثة جديدة: «يمكن للعمل أن يصبح حديثاً فقط إذا كان أولاً ما بعد حديث. وبالتالي لا تفهم ما بعد الحداثة باعتبارها الحداثة في نهايتها، ولكن في حالة الولادة الحديثة، وهذه الحالة ثابتة» (المرجع نفسه).

يقترح سيتفن كونور (Steven Connor 1989) أنه يمكن قراءة «حالة ما بعد الحداثة *The Postmodern Condition*» باعتبارها قصة رمزية مقنعة عن حالة المعرفة الأكاديمية والمعاهد في العالم المعاصر» (41). ويعتبر تشخيص ليوتار لحالة ما بعد الحداثة، في أحد معانيها، تشخيص العقم النهائي للمثقف» (المرجع نفسه). ويدرك ليوتار نفسه بما يدعوه «البطولة السلبية للمثقف المعاصر». وهو يرى أن المثقفين بدؤوا بفقدان سلطتهم منذ «تمادي العنف والنقد ضد المجتمع الأكاديمي في الستينيات» (نقلاً عن :Connor, 1989 41). وكما يلاحظ إيان تشامبرز (Iain Chambers 1988):

> يمكن قراءة النقاش حول ما بعد الحداثة... كعرض للدخول المزعج للثقافة الشعبية، وجمالياتها وإمكاناتها الحميمة، في مجالٍ ذي امتيازات سابقة. وتواجه النظرية والخطابات الأكاديمية بالشبكات الشعبية الواسعة وغير المنظمة للإنتاج

الثقافي والمعرفة. ويتعرّض امتياز المفكر في شرح المعرفة وتوزيعها للتهديد، ويعاد تشكيل أبعاد سلطته، لأنها دوماً «له». وهذا يفسر جزئياً النزعة الدفاعية المعاصرة للمشروع الحداثي، وبخاصة الماركسي، والعدمية الباردة لخيوط متشابكة معينة سيئة السمعة في ما بعد الحداثة (216).

تدعي انجيلا ماركوبي (1994) أن ما بعد الحداثة حررت مجموعة جديدة من المفكرين: «أخرجت إلى حيز الوجود من كانت أصواتهم قد أغرقت بالميتا سردية (الحداثية) للإتقان، والتي كانت بدورها أبوية وإمبريالية معاً» (51). وعلاوة على ذلك، فإن كوبينا ميرسر Kobena Mercer (1994) تشير إلى أنه:

> في حين أن الأصوات العالية في الثقافة لم تعلن شيئاً أقل من نهاية كل شيء ذي قيمة، فإن الأصوات المنبثقة، ممارسات وهويات المشتتين الأفارقة والكاريبيين، والآسيويين الزاحفين من هوامش بريطانيا ما بعد الإمبريالية لخلخلة الثوابت الشائعة و«الحقائق» التوافقية، وبالتالي تفتح طرقاً جديدة لرؤية وفهم خصائص العيش في غروب فاصل تاريخي فيه «يحتضر القديم ويمكن أن يولد الجديد» ([Mercer, 1994: 2) [Gramsci, 1971].

جان بودريار

بحسب بست وكِلنر (Best and Kellner, 1991)، فإن جان بودريار Jean Baudrillard «قد حقق مكانة المعلم الأكبر في جميع أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية» (109). وهما يقولان إن «بودريار قد ظهر كأبرز منظري ما بعد الحداثة مكانة (111). ولم يقتصر وجوده على العالم الأكاديمي؛ فالمقالات والمقابلات قد ظهرت في كثير من المجلات الشعبية.

يَدَّعي بودريار أننا وصلنا إلى مرحلة في التطور الاجتماعي والاقتصادي حيث «لم يعد ممكنا فصل العالم المنتج أو الاقتصادي عن عوالم الأيديولوجيا أو الثقافة، حيث

إن المهارات الفنية الثقافية، والصور، والتمثيلات، وحتى المشاعر والبنيات النفسية قد أصبحت جزءاً من عالم الاقتصاد (Connor, 1989: 51). ويمكن تفسير ذلك جزئيا، كما يقول بودريار، بأنه قد حدث تحوّل تاريخي في الغرب، من مجتمع مَبنيّ على إنتاج الأشياء إلى مجتمع مَبنيّ على المعلومات. وفي كتابه «في سبيل نقد للاقتصاد السياسي للعلامة *For a Critique of the Political Economy of the Sign*»، فإنه يصف ذلك على أنه «الممر من مجتمع معدني إلى مجتمع شبه تقني معدني (185 :1981) semiurgic. ومع ذلك، وبالنسبة لبودريار، فإن ما بعد الحداثة ليست ببساطة ثقافة العلامة: بل هي ثقافة «الصورة الزائفة simulacrum».

الصورة الزائفة نسخة طبق الأصل من دون أصلية. وقد تفحصنا في الفصل الرابع ادِّعاء بنجامين أن إعادة الإنتاج الميكانيكي قد حطمت «هالة» عمل الفن. ويرى بودريار أن التمييز الدقيق بين الأصلي والنسخة قد تحطم هو نفسه. وهو يدعو هذه العملية «محاكاة». يمكن تصوير هذه الفكرة بالرجوع إلى الأقراص المدمجة CDs والأفلام. فمثلاً، عندما يشتري شخص نسخة من «الثورة تبدأ الآن» *The Revolution Starts New*»[(1)] لستيف إيرل Steve Earle، فإنه لا معنى للحديث عن أنه تم شراء الأصلية. وبالمثل، فإنه لا معنى لأن يقال لفتاة شاهدت فيلم *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind* في نيوكاسل من قبل شخص شاهد الفيلم في شنغهاي أو برلين أنه شاهد الأصل وأنها لم تشاهده. فكلاهما قد شاهد عرضاً لنسخة لا أصل لها. وفي كلا الحالتين، الفيلم والسي دي، فإننا نرى أو نشاهد نسخة دون أصل. والفيلم هو كيان صُنِع من (تحرير) لقطات من الفيلم تم تصويرها في تسلسل مختلف وفي أوقات مختلفة. وبنفس الطريقة، فإن تسجيل الموسيقى هو كيان مصنوع من (تحرير) أصوات تم تسجيلها في تسلسل مختلف في أوقات مختلفة.

ويدعو بودريار (1983) بالمحاكاة «التوليد بالنماذج للواقعي دون أصل أو واقع: «فوق الواقع 2» (hyperreal»). وهو يقول إن فوق الواقع هو الحال المميز لما بعد الحداثة postmodernity. وفي عالم فوق الحقيقة، فإن التمييز بين المحاكاة «والواقعي «ينفجر

(1) ألبوم للمغني ستيف إيرل، صدر في عام 2004. وتلقى إيرل عن هذا الألبوم جائزة غرامي لأفضل ألبوم غنائي شعبي معاصر في سنة 2005 (المترجمان).

من الداخل؛ «فالواقعي» والمتخيل ينهاران باستمرار أحدهما في الآخر. والنتيجة هي أن الحقيقة والمحاكاة يتم تجربتهما دون فرق - يعملان على طول سلسلة متصلة متقلبة roller – coaster. ويمكن أن تختبر المحاكاة غالباً باعتبارها حقيقة أكثر من الحقيقة نفسها «حتى أفضل من الشيء الواقعي «(U2). فكّر في الطريقة التي أصبح بها فيلم «القيامة الآن» المعيار الذي يحكم بموجبه على واقعية تمثيل حرب أمريكا في فيتنام. والسؤال عما إذا كان «يبدو» مثل «القيامة الآن» هو فعلياً نفس سؤال هل هو واقعي.

ويقال إن الدليل على ما فوق الواقع موجود في كل مكان. فمثلاً، نحن نعيش في مجتمع يكتب فيه الناس رسائل إلى شخصيات المسلسلات العائلية (soap opera)، عارضين عليهم الزواج، ومتعاطفين معهم في صعوباتهم الحالية، وعارضين عليهم أمكنة إقامة جديدة، أو أنهم يكتبون إليهم فقط ليسألوهم كيف يتعاملون مع الحياة. ويتعرض شريرو التلفزيون باستمرار للمواجهة في الشارع ويحذرون من العواقب المستقبلية المحتملة إن لم يغيروا من سلوكهم. وأطباء التلفزيون، ومحامو التلفزيون، ورجال البوليس السري في التلفزيون، يتلقون بانتظام طلبات من أجل النصح والمساعدة. ولقد رأيت سائحاً أمريكيا على التلفزيون متحمساً لجمال منطقة البحيرات البريطانية Lake District، وباحثاً عن كلمات مناسبة للمديح، فقال «إنها مثل ديزني لاند تماماً». وفي أوائل تسعينيات القرن العشرين - أدخل شرطة نورثمبريا Northumbria «سيارات شرطة كرتونية» في محاولة لإبقاء سائقي السيارات في إطار القانون. وقد قمت مؤخراً بزيارة مطعم ايطالي في موربث Morpeth حيث تعرض لوحة لمارلون براندو في فيلم «العرّاب» *Godfather* كإشارة إلى أصالة المطعم «الطليانية»؛ ويستطيع زوار نيويورك القيام بجولات سياحية حيث تأخذهم الحافلة حول المدينة، ليس «كما هي نفسها»، ولكن كما تظهر في مسلسل «الجنس والمدينة» *Sex and the City*. وتم إبراز أعمال الشغب، التي تلت إطلاق سراح أربعة من رجال شرطة لوس أنجلوس ضُبطوا على شريط فيديو وهم يعتدون بالضرب على السائق الأسود رودني كينغ Rodney King، تم إبرازها في عناوين صحيفتين بريطانيتين بعنوان «لا قانون في لوس انجلوس»، وفي أخرى بعنوان «حرب لوس انجلوس»- ولم ترتكز القصة على مرجعية تاريخية بالإشارة إلى اضطرابات مماثلة في ضاحية واتس Watts

في لوس انجلوس عام 1965 أو بالمعاني الضمنية للكلمات «لا عدالة، لا سلام»، التي هتف المتظاهرون بها أثناء الاضطرابات؛ ولكن محرري الأخبار اختاروا عوضاً عن ذلك وضع القصة في العالم القصصي للمسلسل التلفزيوني الأمريكي «قانون لوس انجلوس» LA Law. يدعو بودريار ذلك «ذوبان التلفزيون في الحياة»، وذوبان الحياة في التلفزيون» (55). ويلعب السياسيون بشكل متزايد على هذا، معتمدين على حملات الترويج للقيم الشخصية عبر «فرص التقاط الصور و«والبيانات المقتضبة»» في محاولة لكسب قلوب الناخبين وعقولهم.

في نيويورك في أواسط ثمانينيات القرن العشرين كلفت «سيتي آرتس وورك شوب» The City Arts Workshop و«أدوبت آ بلدنغ» Adopt a Building فنانين برسم جداريات على مجموعة أبنية مهجورة. وبعد التشاور مع السكان المحليين تم الاتفاق على رسم صور لما يفتقر إليه المجتمع: دكاكين بقالة، وأكشاك الصحف، ومحلات الغسيل، ومحلات الأسطوانات (Frith and Horne, 1987: 7). ما توضحه القصة هو شيء يشبه قصة شرطة نورثمبريا إحلال صورة محل الشيء الحقيقي: بدلاً من سيارات الشرطة» سيارات شرطة وهمية؛ وبدلاً من المنشآت، منشآت وهمية. وتوضح رواية سيمون فريث وهوارد هورن (1987) عن شباب الطبقة العاملة المنطلقين في نهاية الأسبوع نفس النقطة إلى حد كبير:

> ما يجعله واقعياً بالنسبة لهم: تسمير لون البشرة (TAN). التسمير بفضل السرير الشمسي. لم يسبق لأحد هنا أن كان في عطلة شتوية (هذا جيل تبيت Tebbit)؛ لقد اشتروا هيئتهم من صالونات الحلاقة، وصالونات التجميل ومراكز اللياقة. وهكذا فإنهم يتجمعون في كل نهاية أسبوع في يورك، وبيرمنغهام، وكرو الكئيبة والممطرة، ويتصرفون لا كأنهم في عطلة ولكن كأنهم في إعلان عن العطلات. يرتجفون. محاكاة، ولكن للواقع (182).

ربما كانت قضية عام 1998 بسجن شخصية مسلسل «كورونيشن ستريت» *Coronation Street* ديردري رشيد Deirdre Rachid مثالاً كلاسيكياً على فوق الواقع

(انظر الشكل رقم 1,9). فصحافة الفضائح لم تغط فقط القصة، ولكنها قامت بحملة لإطلاق سراحها بنفس الطريقة وكأن هذا كان حادثاً من «الحياة الواقعية». فقد أطلقت صحيفة «ديلي ستار» حملة باسم «حرروا ويذرفيلد ون» Free the Weatherfield One، ودعت القراء إلى الاتصال الهاتفي أو عن طريق الفاكس بالصحيفة لتسجيل احتجاجهم. كما أنهم أيضاً أنتجوا ملصقاً إعلانياً مجانياً للقراء لعرضه في نوافذ السيارات. وطلبت جريدة «صن» *The Sun* من القراء توقيع عريضتها ودعتهم إلى شراء قمصان (تي شيرت) أنتجت خصيصاً للحملة. وقد وصف أعضاء من البرلمان بأنهم متعاطفون مع ديردري في محنتها. واقتبست جريدة «ستار *The Star* قول عضو البرلمان العمالي فريزر كيمب Fraser Kemp أنه يعتزم التحدث إلى وزير الداخلية جاك سترو Jack Straw: «سأقول لوزير الداخلية أنه كان هناك تنفيذ سيّئ للعدالة. ويجب على وزير الداخلية أن يتدخل لضمان تطبيق العدالة وإطلاق سراح ديردري». وقد تم طرح أسئلة في مجلسي البرلمان. وانضمت الجرائد الوطنية (بنفس الطريقة التي تقوم بها دائماً) بالتعليق على تعليقات صحافة الفضائح (التابلويد).

وبرغم كل ذلك، فإنني أعتقد أنه بإمكاننا القول مع شيء من الثقة بأن الأغلبية الساحقة من الذين أظهروا غضبهم الشديد لسجن ديردري رشيد واحتفلوا بإطلاق سراحها، فعلوا ذلك دون الاعتقاد بأنها شخصية واقعية، تم إرسالها ظلماً إلى السجن. من هي – وماذا يعرفون عنها – إنها شخصية واقعية (وكانت كذلك لمدة تزيد على خمسة وعشرين عاماً) في مسلسل عائلي واقعي يشاهده ملايين المشاهدين الواقعيين ثلاث


THE EXPRESS
MONDAY MARCH 30, 1998 35p
JUSTICE FOR DEIRDRE
Campaign to free jailed Street star
● PAGES 20 & 21

مثال على فوق الواقع.

مرات أسبوعياً. وهذا هو ما جعلها شخصية ثقافية هامة (وواقعاً ثقافياً هاماً). وإذا كان فوق الواقع يعني شيئاً فإنه لا يستطيع بأي مصداقية أن يكون مؤشراً على تراجع قدرة الناس على التمييز بين الخيال (القصة) والواقع. إنه ليس، كما يبدو أن بعض أتباع بودريار يريدون أن يوحوا، بأن الناس لم يعودوا يميزون بين الخيال والواقع: إنه من بعض النواحي الهامة يعني أن التمييز بين الاثنين أصبح أقل أهمية. أما لماذا حدث فإنه في ذاته سؤال هام. ولكنني لا أعتقد أن فوق الواقع يزودنا بالإجابة.

قد تكون للإجابة علاقة بالطريقة التي لم تعد وسائل الإعلام ما بعد الحداثية فيها كما لاحظ جون فيسك (1994) John Fiske «تقدم تمثيلات ثانوية عن الواقع، تؤثر فيه وتنتج الواقع الذي تتوسطه» (xv). وهو على وعي بأنه كي تجعل حدثاً، فإن الحدث في وسائل الإعلام ليس ببساطة في موهبة وسائل الإعلام. فكي يصبح شيء ما حدثاً في وسائل الإعلام ينبغي أن يعبّر بنجاح (بالمعنى الذي قصده غرامشي» الذي بحثناه في الفصل الرابع) عن هموم كل من الجمهور ووسائل الإعلام. والعلاقة بين وسائل الإعلام والجمهور معقدة، ولكن ما هو مؤكد في «عالمنا ما بعد الحداثي» هو أن كل الأحداث «ذات الأهمية» هي أحداث وسائل الإعلام. وهو يشير إلى مثال اعتقال أو. جي. سيمبسون O.J.Simpson [1]: السكان المحليون الذين شاهدوا المطاردة على التلفزيون ذهبوا إلى منزل أو. جي. ليكونوا هناك عند الخاتمة، ولكنهم أخذوا أجهزة تلفزيوناتهم المحمولة لأنهم على علم بأن الحدث الحي ليس بديلاً عن الإعلامي ولكنه متمم له. وعند مشاهدتهم أنفسهم على أجهزة تلفزيوناتهم قاموا بالتلويح لأنفسهم، لأن الناس ما بعد الحداثيين ليس لديهم مشكلة في أن يكونوا في آن واحد ودون قابلية للتمييز بين كونهم أشخاصا واقعيين وأشخاص وسائل الإعلام (xxii). وبدا أن الأشخاص الذين شاهدوا الاعتقال يعرفون ضمنياً أن وسائل الإعلام لا تقوم ببساطة بتقديم تقرير الأخبار أو تعميمها، إنها تنتجها. ومن أجل أن تكون جزءاً من أخبار اعتقال أو. جي. سيمبسون لم يكن كافياً أن

(1) رياضي أمريكي محترف، بلعبة كرة قدم (الأمريكية). انتخب سيمبسون عام 1985ضمن قاعة مشاهير كرة القدم (الأمريكية) بعد تقاعده من لعب كرة القدم للمحترفين، عاش سيمبسون حياة مهنية ناجحة كمذيع لكرة القدم وممثل. وفي عام 1995، تم تبرئته من جريمة قتل عام 1994 نيكول براون سيمبسون ورونالد غولدمان بعد محاكمة طويلة. وفي ستمبر 2007، ألقي القبض على سيمبسون في لاس فيغاس، نيفادا، ووجهت إليه تهم عدة جنايات، بما في ذلك السطو المسلح والخطف. وفي عام 2008، أدين وحكم عليه بالسجن ثلاثة وثلاثين عاماً (المترجمان).

تكون هناك، إذ على المرء أن يكون هناك على التلفزيون. وهذا يشير إلى أنه لم يعد هناك تمييز واضح بين الحدث «الواقعي»، وبين تقديمه أو تمثيله في وسائل الإعلام. فمحاكمة أو. جي سيمبسون، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها تماماً إلى حدث «واقعي» وتلك التي قام التلفزيون بتقديمها كحدث إعلامي. وأي شخص شاهد مجريات المحاكمه تتكشف على التلفزيون، يعلم أن المحاكمة قد أجريت لمشاهدي التلفزيون بمقدار ما هي لأولئك الحضور في قاعة المحكمة. ودون وجود الكاميرات لكان هذا حدثاً مختلفاً تماماً بالتأكيد.

المثال الذي يقدمه بودريار (1983) عن فوق الواقع هو ديزني لاند: وهو يدعوه «النموذج التام لجميع الأنظمة المتشابكة للمحاكاة» (23). ويَدَّعي أن نجاح ديزني لاند ليس سببه قدرتها على السماح للأمريكيين بالهروب الخيالي من الواقع، ولكن لأنها سمحت لهم بتجربة مركزة غير معترف بها لأمريكا «الواقعية»:

> ديزني لاند موجودة كي تخفي حقيقة أنها البلد «الواقعي»، جميع أمريكا «الواقعية»، التي هي ديزني لاند (تماماً مثل السجون الموجودة كي تخفي حقيقة أنها المجتمع في مجمله، في وجوده الكلي المبتذل، وهو سجن). وتقدم ديزني لاند على أنها تخيلية من أجل أن تجعلنا نعتقد أن ما تبقى واقعي، في حين أن كل لوس أنجلوس وأمريكا التي تحيط بها لم تعد واقعية ولكنها من ترتيب فوق الواقع والمحاكاة. إن الأمر لم يعد مسألة تمثيل زائف للواقع (الأيديولوجية)، ولكن إخفاء أن الواقع لم يعد واقعياً (25).

وهو يفسر ذلك من حيث «وظيفة» ديزني لاند الاجتماعية. «لقد قُصد منها أن تكون عالماً طفولياً، من أجل ان تجعلنا نعتقد أن الكبار هم في مكان آخر، في العالم «الواقعي»، وأن تخفي حقيقة أن الطفولة الواقعية هي في مكان آخر» (المرجع نفسه). ويرى في أن التقارير عن «ووترغيت Watergate» تعمل بنفس الطريقة. كان يجب إيرادها كفضيحة من أجل إخفاء أنها أمر شائع في الحياة السياسية الأمريكية. وهذا مثال على ما يدعوه «محاكاة الفضيحة إلى نهايات متجددة» (30). وهي محاولة من أجل «إحياء مبدأ محتضر عن

طريق فضيحة محاكاة... مسألة إثبات الواقعي بالتخيلي؛ إثبات الحقيقة بفضيحة» (36). وبنفس الطريقة، يمكن القول إن ما كُشف عنه مؤخراً عن نشاطات بعض رجال الأعمال الذين يعملون في الأسواق المالية في لندن كان يجب الإبلاغ عنه باعتباره فضيحة من أجل إخفاء ما يدعوه بودريار القسوة اللحظية للرأسمالية، وشراستها التي لا يمكن فهمها، ولا أخلاقيتها الجوهرية» (28–9).

يدعم تحليل بودريار العام نقطة ليوتار المركزية حول ما بعد الحداثة، انهيار اليقين، وانحلال ميتا سردية «الصدق». فالطبيعة، والعلم، والطبقة العاملة، جميعهم فقدوا سلطتهم كمراكز للأصالة والصدق؛ وهم لم يعودوا يقدمون الدليل الذي تستند إليه قضية المرء. والنتيجة، كما يقول، ليست تراجعاً عن «الواقعي»، ولكن انهيار الواقعي في فوق الواقع. وكما يقول، «عندما لا يعود الواقعي ما كان عليه، فإن الحنين إلى الماضي يستأنف معناه الكامل. هناك انتشار لخرافات عن أصل وعلامات الحقيقة... الذعر يضرب إنتاج الواقعي المرجعي» (12–13). هذا مثال على التحول التاريخي الثاني الذي حدده بودريار. فالحداثة كانت حقبة ما دعاه بول ريكور Paul Ricoeur «تأويل الشك»[42]، البحث عن المعنى في الحقيقة الأساسية للمظاهر. ويشكل ماركس وفرويد مثالين واضحين على هذا النمط من التفكير (انظر الفصلين الرابع والخامس). وهكذا فإن فوق الواقع يدعو إلى الشك في ادِّعاءات التمثيل، على الصعيدين السياسي والثقافي. وإذا لم يكن هناك حقيقة وراء المظهر، ولا بعده أو تحته، فماذا يمكن أن يقال عن صلاحية التمثيل؟ على سبيل المثال، بالنظر إلى هذا الخط من النقاش، فإن رامبو لا يمثل نمطاً من التفكير الأمريكي عن فيتنام، بل إنه نمط التفكير الأمريكي عن فيتنام. فالتمثيل لا يقف على بعد حركة واحدة من الحقيقة ليخفيها أو يشوهها، إنه الحقيقة. والثورة التي تقترحها نظرية بودريار هي ثورة على المعنى الكامن (يتم توفيرها كما تفعل المتطلبات المسبقة الضرورية لأي تحليل أيديولوجي). ولا شك في أن هذه هي الكيفية التي بها يتم تقديم الحُجَّة في كثير من الأحيان. ولكن إذا فَكَّرنا مرة ثانية بأقواله عن ووترغيت وديزني لاند، فهل يرقى ما كان عليه قوله عنهما إلى أكثر بكثير مما هو تحليل أيديولوجي تقليدي- اكتشاف «الحقيقة» خلف المظهر؟

ثمة تناقض لدى بودريار حول التغيرات الاجتماعية والثقافية التي يناقشها. فمن ناحية، يظهر وكأنه يحتفي بها. ومن ناحية أخرى، فإنه يقول إنها تشير إلى شكل من الإنهاك الثقافي: كل ما يتبقى هو تكرار ثقافي لا نهاية له. وأنا أفترض أن حقيقة موقف بودريار هي نوع من الاحتفاء المستسلم. ويدعوه لورنس غروسبرغ (Lawrence Grossberg 1988) «الاحتفاء في وجه الحتمية، احتضان العدمية دون تمكين، إذ لا يوجد احتمال واقعي للنضال» (175). أما جون دوكر John Docker فهو أكثر نقداً:

> يقدم بودريار سرداً حداثياً كلاسيكياً، التاريخ باعتباره حكاية خطية أحادية الاتجاه للانحدار. ولكن في حين أنه كان بإمكان حداثيي الأدب الراقي في أوائل القرن العشرين أن يحلموا بنخبة طليعية أو ثقافية قد تحفظ قيم الماضي على أمل زرع بذور المستقبل وإعادة نموه، فإن مثل هذا الأمل لا يطفو على وجه رؤية بودريار لعالم التدهور الحتمي المحتضر. وحتى أنه من غير الممكن الكتابة في شكل جدالي منطقي، لأن ذلك يفترض مجتمعاً متبقياً من العقلانية.

فريديك جمسون

فريدريك جَمِسون ناقد ثقافي أمريكي ماركسي كتب عدداً من المقالات ذات التأثير الكبير على ما بعد الحداثة. ويختلف جَمِسون عن المنظرين الآخرين في تأكيده على أن ما بعد الحداثة يمكن تنظيرها أفضل ما يمكن من داخل إطار ماركسي أو ماركسي جديد.

ما بعد الحداثة بالنسبة لجَمِسون أكثر من مجرد نمط ثقافي محدد: إنها فوق كل شيء «مفهوم جدولة دورية (periodizing» 1985: 113)». ما بعد الحداثة هي «السيطرة الثقافية» للرأسمالية المتأخرة متعددة «الجنسيات». وتستند حجته إلى أرنست ماندل (Ernest Mandel 1978) بتمييزه للتطور ثلاثي المراحل للرأسمالية: «رأسمالية السوق»، و«رأسمالية الاحتكار»، و«الرأسمالية المتأخرة متعددة الجنسيات». المرحلة الثالثة للرأسمالية «تكوّن... الشكل الأكثر نقاء من رأس المال في المجالات غير المُحَوَّلة إلى سِلَعٍ

حتى الآن» (Jameson, 1984: 78). وهو يبرز نموذج ماندل الخطي بمنظومة ثلاثية من التطور الثقافي: «الواقعية»، و«الحداثة»، و«ما بعد الحداثة» (المرجع نفسه). وتستعير مناقشة جَمسون أيضاً من ويليامز (Williams 1980) ادّعاءه المؤثّر بأن التشكيل الاجتماعي يتكوّن دوماً من ثلاث لحظات ثقافية («مسيطرة»، و«ناشئة» و«متبقية»). وتفيد مقولة ويليامز بأن الانتقال من فترة تاريخية إلى أخرى لا ينطوي في العادة على انهيار كامل لنموذج ثقافي وتنصيب آخر. فقد يُحْدِث التغير التاريخي ببساطة تحولاً في المكان النسبي لنماذج ثقافية مختلفة. لذا، توجد في أي تشكيل اجتماعي معين، أنماط ثقافية مختلفة، ولكن واحداً فقط سيكون مسيطراً. وعلى أساس هذا الادّعاء يرى جَمِسون أن ما بعد الحداثة هي «المسيطر الثقافي» للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات (الحداثة متبقية، ومن غير الواضح ما سينشأ).

وبعد إقرار أن ما بعد الحداثة هي المسيطر الثقافي في المجتمعات الرأسمالية الغربية، فإن المرحلة التالية لجَمِسون هي أن يرسم الخطوط العريضة للملامح التأسيسية لما بعد الحداثة. أولاً، يفترض أن ما بعد الحداثة هي ثقافة معارضة أدبية pastiche: أي ثقافة مميزة «باللعب المغتبط بالتلميحات التاريخية» (Jameson, 1988: 105). والمعارضة الأدبية غالباً ما تُخْلَط بالمحاكاة الساخرة (parody)، وكلاهما ينطوي على التقليد والتشبه الساخر. ولكن في حين أن المحاكاة الساخرة أو لها «دافع خفي» لتسخر بالاختلاف عن المألوف أو العرف، فإن المعارضة الأدبية هي «محاكاة ساخرة بيضاء» أو «نسخة فارغة»، والتي ليس فيها أي معنى من مجرد إمكانية أن يكون هناك عرف أو مألوف لتختلف عنه. وكما يوضح:

> المعارضة الأدبية، مثل المحاكاة الساخرة، تقليد قناع مميز، الحديث بلغة ميتة، ولكنها ممارسة حيادية لمثل هذا التقليد، ودون أي من دوافع المحاكاة الساخرة المضمرة، مبتورة من النبض الساخر، وخالية من الضحك ومن أي اعتقادات بحيث تظل الطبيعة اللغوية الصحية موجودة جانب اللسان غير العادي الذي استعارته مؤقتاً. وهكذا فإن المعارضة الأدبية هي محاكاة ساخرة فارغة (1984: 65).

وبدلاً من ثقافة إبداع نقي مفترض، فإن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة الاقتباسات، بمعنى، أن الإنتاج الثقافي يولد من إنتاج ثقافي سابق[43]. ولهذا فهي ثقافة تسطيح أو انعدام العمق، نوع جديد من السطحية بالمعنى الحرفي جداً (60). ثقافة صور وأسطح، من دون احتمالات «كامنة»، وهي تستمد قوتها التفسيرية من الصور الأخرى، والأسطح الأخرى، والتفاعل المنهك للتناص intertextuality. **هذا هو عالم المعارضة الأدبية لما بعد الحداثة،** «عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبي ممكناً، وكل ما بقي هو تقليد الأنماط الميتة، والتحدث من خلال الأقنعة وبأصوات الأنماط في المتحف التخيلي» (1985: 115).

ومثال جَمِسون الرئيسي على المعارضة الأدبية لما بعد الحداثة هو ما يدعوه «أفلام الحنين»، يمكن لهذه الفئة أن تشمل عدداً من أفلام ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين: «العودة إلى المستقبل الجزء الاول والجزء الثاني» *Back to the Future I and II* «وبيغي سو غوت ماريد» *Peggy Su got Married*، و«رمبل فيش» *Rumble Fish*، و«قلب ملاك» *Angle Heart*، و«المخمل الأزرق» Blue Velvet. وهو يرى أن أفلام الحنين يتم عرضها لاستعادة الجو والخصائص الأسلوبية لأمريكا في خمسينيات القرن العشرين. ويَدَّعي أنه «بالنسبة للأمريكيين على الأقل، فإن خمسينيات ذلك القرن تبقى الكائن المفقود المميز للرغبة – ليس فقط في استقرار وازدهار السلام الأمريكي، ولكن أيضاً البراءة الساذجة الأولى للنبضات المناهضة لثقافة الروك أند رول المبكرة، وعصابات الشباب» (1984: 67). وهو يؤكّد أيضاً أن أفلام الحنين ليست مجرد اسم آخر للفيلم التاريخي. ويتجلى ذلك بوضوح بحقيقة أن قائمته تضم فيلم «حروب النجوم» *Star Wars*. والآن قد يبدو غريباً اقتراح أن يكون فيلماً عن المستقبل حنيناً إلى الماضي، ولكن كما يوضح جَمِسون (1985):

[حروب النجوم] هو مجازياً... فيلم حنين... إنه لا يعيد اختراع صورة عن الماضي في كليته المعاشة، ولكن، بإعادة اختراع شعور موضوع الفن المميز وشكله لفترة زمنية قديمة (116).

وأفلام مثل «غزاة الفلك المفقود» *Raiders of the Lost Ark*، و«روبن هود: أمير اللصوص» *Robin Hood: Prince of Thieves*، و«عودة المومياء» *The Mummy Returns*، و«سيّد الخواتم» *Lord of the Rings* تعمل بنفس الطريقة لتثير كناية إحساساً باليقينية

السردية للماضي. ولهذا، وبحسب جَمِسون، فإن أفلام الحنين تعمل بإحدى طريقتين: أنها تعيد التقاط وتمثيل الجو والخصائص الأسلوبية للماضي، وتعيد التقاط وتمثيل أساليب معينة من مشاهدة الماضي. إن ما يشكّل أهمية مطلقة لجَمِسون هو أن مثل هذه الأفلام لا تحاول أن تعيد التقاط أو تمثيل الماضي «الواقعي»، ولكنها تكتفي دائماً ببعض الأساطير والقوالب النمطية حول الماضي. **وهي تُقَدّم ما يدعوه «الواقعية الكاذبة»، أفلاماً عن أفلام** أخرى، وتمثيلات عن تمثيلات أخرى (ما يدعوه بودريار محاكاة: (انظر البحث في القسم السابق): أفلاماً «يحل فيها تاريخ الأساليب الجمالية محل التاريخ «الواقعي» (67: 1984). وبهذه الطريقة، فإن التاريخ يفترض أنه يمسح من قبل «التاريخانية historicism... التفكيك العشوائي لجميع أساليب الماضي، لعبة التلميح الأسلوبي العشوائي» (65-6). وهنا بإمكاننا الإشارة إلى أفلام مثل «الحبّ الحقيقي» *True Romance*، و«قصة بَلب» *Pulp fiction*، و«اقتل بيل» *Kill Bill*.

الفشل في أن تكون تاريخية له علاقة بميزة أسلوب ثانية حددّها جَمِسون، وهي «الشيزوفرانيا (انفصام الشخصية) الثقافية». وهو يستعمل هذا التعبير بالمعنى الذي طوره لاكان (انظر الفصل الخامس) للدلالة على اضطراب في اللغة، الفشل في العلاقة الزمانية بين المؤشرات أو الدلالات. لا يشهد المصاب بالشيزوفرانيا الوقت كتسلسل متصل (الماضي - الحاضر - المستقبل)، ولكن كحاضر دائم يتميز أحياناً فقط باقتحام من الماضي، أو احتمالية للمستقبل. و«التعويض»، عن فقدان الذات التقليدية (الشعور بالذات كأنها موضوعة ضمن (تسلسل زماني) هو شعور مكثف بالحاضر. ويشرح جَمِسون ذلك كما يلي:

لاحِظْ أنه عند انقطاع الاستمراريات الزمانية، فإن تجربة الحاضر تصبح حيوية و«مادية» بشكل قوي وغامر: يأتي العالم أمام المصاب بالشيزوفرانيا بكثافة متزايدة، حاملاً شحنة غامضة وقمعية من التأثير، متوهجة بطاقة مهلوسة. ولكن ما قد يبدو لنا تجربة مرغوباً بها - زيادة في تصوراتنا، وتكثيف شبقي أو مهلوِس لمحيطنا الرتيب والمألوف عادة - يستشعر به على أنه ضياع، على أنه «غير

واقعي» (1985: 120).

القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة مصابة بالشيزوفرانيا هو ادِّعاء بأنها فقدت شعورها بالتاريخ (وشعورها بمستقبل مختلف عن الحاضر). إنها ثقافة تعاني من «فقدان ذاكرة تاريخية» **حبيسة تدفق غير مستمر من الحواضر الدائمة/ السرمدية. والثقافة «الزمانية»** للحداثة أفسحت الطريق للثقافة «المكانية» لما بعد الحداثة.

حدد جيم كولنز Jim Collins (2009) وجود اتجاه مماثل في السينما المعاصرة، وهو ما دعاه «النمط الناشئ من العمومية genericity (470)»: أفلام شعبية «تقتبس» أفلاماً أخرى، وبوعي ذاتي تشير مرجعياً إلى إنها أخذت أو استعارت من أنواع مختلفة من الأفلام. وما يجعل موقف كولنز أكثر إقناعاً من موقف جَمِسون، هو تأكيده على «الوكالة agency»: الادِّعاء بأن مثل هذه الأفلام تستهوي (وتساعد على أن تشكل) جمهور المشتغلين في البريكولاج، الذي يجد السرور في هذا وفي الأشكال الأخرى من الحِرَف التجميعية (البريكولاج).[1] وعلاوة على ذلك، في حين أن جَمِسون يجادل في أن مثل هذه الأشكال من السينما تتميز بالفشل في أن تكون تاريخية واقعية، فإن بيتر بروكر Peter Brooker وويل بروكر (Will Brooker a1997)، متتبعين كولنز، يريان بدلاً من ذلك «شعوراً تاريخياً جديداً... السرور المشترك للاعتراف التناصي، التأثير النقدي للعب مع القناعات السردية والشخصيات والقوالب النمطية الثقافية، وقوة الحنين إلى الماضي لا سلبيتها» (7). ويرى بروكر وبروكر أن أفلام كونتن تارنتينو Quentin Tarantino على سبيل المثال:

> يمكن أن تُرى على أنها تعيد تفعيل القناعات المنهكة والجمهور على حد سواء، فتمكّن حنيناً إلى الماضي أكثر فعالية واستكشاف تناصّ أكثر مما يتضمنه مصطلح مثل «المعارضة الأدبية»، التي ليس أمامها مكان تذهب إليه إلا المزيد من العمق في مصنع إعادة التدوير. وبدلاً من «المعارضة الأدبية»، بإمكاننا أن نفكر في

(1) bricolage في الفنون البصرية، بناء أو إنشاء أعمال من مجموعة متنوعة من الأشياء التي تكون متوفرة، أو هو العمل الذي نتج عن هذه العملية. وفي الفن هو قطعة من العمل اليدوي بدائي الصنع. وفي الأدب قطعة تم إنشاؤها من موارد متنوعة (المترجمان)

«إعادة الكتابة» أو «المراجعة»، وبحسب خبرة المشاهدة، «بإعادة تفعيل» و«إعادة تشكيل» أي «بنيان شعور» جيلي محدد داخل «مجموعة أكثر ديناميكية وتنوعاً من التواريخ» (المرجع نفسه).

وهما يشيران إلى الطرق التي قدم بها عمل تارانتينو «جمالية إعادة التدوير... «إعادة إلى الحياة» إيجابية، و«صنع جديد» (Brooker and Brooker, 1997b: 56).

وبحسب كولنز (2009)، فإن جزءاً مما بعد الحداثة حول المجتمعات الغربية هو واقعية أن القديم لم يحل محله الجديد، ولكن أعيد تدويره من أجل التداول مع الجديد. وكما يوضح، «هذا العدد المتزايد أبداً من النصوص والتكنولوجيات هو في نفس الوقت انعكاس، وإسهام مهم، للمجموعة المنظمة array» - التداول وإعادة التداول الدائمين للعلامات التي تشكل نسيج الحياة الثقافية ما بعد الحداثية» (457). وهو يرى أن «هذا الأساس المتقدم والوعي المفرط للتناصية يعكس تغيرات من حيث كفاءة الجمهور وتقنيات السرد، فضلاً عن التحوّل الجوهري فيما يشكل كلاً من الترفيه ومحو الأمية الثقافية في ثقافة ما بعد الحداثة (460). ونتيجة لذلك، كما يرى كولنز، «فإن الفعل السردي الآن يعمل على مستويين في آن واحد - في إشارة إلى مغامرة الشخصية وفي إشارة إلى مغامرات النص في مجموعة الإنتاج الثقافي المعاصر» (464).

النقطة الأخيرة التي يثيرها جَمِسون، والضمنية في ادعائه أن ما بعد الحداثة هي «المسيطر الثقافي» للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات، هي الادِّعاء بأن ما بعد الحداثة هي ثقافة تجارية ميئوس منها. وعلى خلاف الحداثة، التي سَخّرَت الثقافة التجارية للرأسمالية، فإن ما بعد الحداثة، بدلاً من أن تقاوم، فإنها «تكرر وتعيد إنتاج - تقوي - منطق رأسمالية المستهلك» (1985: 125). وهي تشكل الجزء الرئيس من العملية التي يندمج فيها «الإنتاج الجمالي... في إنتاج السلع عموماً» (1984: 56). لم تعد الثقافة أيديولوجية، تُمَوِّه النشاطات الاقتصادية للمجتمع الرأسمالي؛ إنها هي نفسها نشاط اقتصادي، ربما النشاط الاقتصادي الأكثر أهمية بين جميع الأنشطة. ووضع الثقافة المتغير له تأثير هام على الأمور السياسية الثقافية. ولم يعد من المعقول رؤية الثقافة كتمثيل أيديولوجي، انعكاس غير مادي للواقع

الاقتصادي الصلب. بل إن ما نشاهده الآن ليس هو فقط انهيار التمييز بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، بل هو انهيار التمييز بين عالم الثقافة وعالم النشاط الاقتصادي.

وبحسب جَمِسون، فإن ثقافة ما بعد الحداثة عند مقارنتها بُطوباوية «الجدية العالية» للحداثيين العظام» تتسم «بتفاهة أساسية» (85). وأكثر من ذلك، إنها ثقافة تمنع «التحول الاشتراكي للمجتمع» (المرجع نفسه). **وبرغم رفضه للنقد الأخلاقي باعتباره غير مناسب («غلطة فادحة»). وبغض النظر عن إشارته إلى تأكيد ماركس على المقاربة الجدلية، التي** يمكن أن ترى ثقافة ما بعد الحداثة باعتبارها تطوراً إيجابياً وتطوراً سلبياً معاً، فإن حججه تنجرف بشكل متصلب إلى نقد مدرسة فرانكفورت المعياري للثقافة الشعبية. إن الانهيار ما بعد الحداثي للتمييز بين الرفيع والشعبي قد تم اكتسابه على حساب «الفضاء النقدي» الحداثي. وهدم هذا الفضاء النقدي ليس نتيجة انقراض الثقافة. بل على العكس، لقد تحقّق بما يدعوه:

> «انفجار»: توسع مذهل للثقافة في جميع أنحاء المجال الاجتماعي، إلى حدّ أن كل شيء في حياتنا الاجتماعية من القيم الاقتصادية وقوة الدولة إلى الممارسات وبنيان النفس بعينه يمكن أن يقال إنه قد أصبح «ثقافياً» في معنى أصلي وغير مُصَرّح به (89).

إن هذا الإضفاء الشامل للثقافة والجمال على الحياة اليومية هو ما يميز ما بعد الحداثة عن اللحظات الثقافية - الاجتماعية السابقة. ما بعد الحداثة هي ثقافة، لا تعطي موقفاً «للمسافة النقدية»، إنها ثقافة تكون الادِّعاء ات فيها «بالإدماجات» و«الانتقائيات» غير ذات معنى، لأنه لم يعد هناك فضاء حرج يتم منه الاندماج أو الانتقاء المشترك. وهذه هي تشاؤمية مدرسة فرانكفورت في أقصى درجات تشاؤميتها (انظر الفصل الرابع). ويردد غروسبيرج (1988) Grossberg الملاحظة النقدية مع الاقتصاد:

> بالنسبة لجَمِسون... نحن بحاجة إلى «خرائط» جديدة لتمكيننا من فهم تنظيم

الفضاء في الرأسمالية المتأخرة. فالجماهير، من ناحية، تبقى صامتة وسلبية، المغفلون الثقافيون الذين خُدعوا بالأيديولوجيات المسيطرة، والذين يستجيبون لقيادة النُقاد على أنها الوحيدة القادرة على فهم الأيديولوجية وتشكيل الموقع المناسب للمقاومة. وفي أحسن الأحوال، تنجح الجماهير في تمثيل عدم قدرتها على الاستجابة. **ولكن دون النقاد، فإنهم غير قادرين حتى على سماع صرخاتهم اليائسة. وهم يائسون، ويفترض أنهم سيبقون حتى يقدم لهم شخص آخر** الخرائط الضرورية للوضوح والنماذج النقدية للمقاومة (174).

ورغم أنه من الممكن وضع جَمِسون داخل تقاليد تشاؤمية مدرسة فرانكفورت، فإن هناك شعوراً بأنه ليس ما بعد حداثي تماماً بقدر أحد الشخصيات القيادية في المدرسة، هيربرت ماركوز Herbert Marcuse. إذ إن بحث ماركوز (b1968) لما يدعوه «الثقافة الإيجابية» (ثقافة الفضاء الثقافي التي انبثقت مع انفصال «الثقافة» و«الحضارة» التي بحثناها في الفصل الثاني) يحتوي على قليل من حماسة جَمِسون للظهور التاريخي للثقافة كمجال فضائي منفصل. وكما يوضح:

> يقصد بالثقافة الإيجابية affirmative culture أن ثقافة العهد البورجوازي التي قادت في سياق تطورها إلى الانفصال عن حضارة العالم العقلي والروحي كعالم قيم مستقل يعتبر أيضاً متفوقاً على الحضارة. وخصائصه الحاسمة هي تأكيد لعالم قسري شامل وأفضل دائماً وأكثر قيمة يجب التأكيد عليه دون شروط: عالم مختلف أساسياً عن العالم الواقعي للصراع اليومي من أجل الوجود، ومع ذلك هو قابل للتحقيق من قبل كل فرد لنفسه «من الداخل»، دون أي تحويل لحالة الحقيقة (95).

الثقافة الإيجابية عالم قد ندخله من أجل أن نشعر بالانتعاش والتجديد في سبيل أن نكون قادرين على أن نستمر مع الشؤون العادية للحياة اليومية. «والثقافة الإيجابية»

ابتدعت واقعية جديدة: «عالم من الوحدة الظاهرة والحرية الظاهرة كانت مبنية داخل الثقافة والتي فيها العقبات المعارضة للوجود كان يفترض بها أن تستقر وتهدأ. فالثقافة تؤكد وتخفي الحالات الجديدة للحياة الثقافية» (96). والوعود التي أعطيت مع انبثاق الرأسمالية من الإقطاعية، لمجتمع يكون مبنياً على المساواة، والعدل، والتقدم تراجعت **بشكل متزايد من عالم كل يوم إلى عالم الثقافة «الإيجابية». وكموقف ماركس وإنجلز (1957) من الدين، فإن ماركوز (1968) يرى أن الثقافة تجعل الأحوال التي لا تطاق** يمكن احتمالها عن طريق تلطيف آلام الوجود:

> إحدى المهام الاجتماعية الحاسمة للثقافة الإيجابية مبنية على هذا التناقض بين التحولية التي لا تطاق لوجود سيّئ والحاجة إلى سعادة من أجل جعل مثل هذا الوجود قابلاً للاحتمال. وفي داخل هذا الوجود فإن القرار يمكن أن يكون فقط وهمياً. وإمكانية وجود حل يعتمد بالتحديد على شخصية الجمال الفني كوهم... ولكن هذا الوهم له تأثير واقعي، وينتج ارتياحاً... [في] خدمة الوضع الراهن (118 - 24).

ما ينتج إشباعاً في خدمة الوضع الراهن لا يبدو مثل شيءٍ قد يريد ماركسي الندم عليه لاقترابه من النهاية. وأكثر من ذلك، هل صحيح أن نهايته تمنع، كما يَدَّعي جَمِسون، الانتقال إلى مجتمع اشتراكي؟ في الحقيقة يبدو أنه من الممكن الدفاع عن وجهة نظر معاكسة.

يتقاسم إرنستو لاكلاو وشانتال موف (2001) بعض تحليل جَمِسون لما بعد الحداثي، ولكنهما يخالفان جَمِسون إذْ يقرّان باحتمالية الوكالة:

> اليوم، إنه ليس فقط كبائع القوة العمالية يتم إخضاع الفرد لرأس المال، ولكن أيضاً من خلال دمجه في بحر من العلاقات الاجتماعية الأخرى: الثقافة، وقت الفراغ، المرض، التعليم، الجنس، وحتى الموت. وعملياً لا يوجد عالم للحياة الفردية أو الجماعية التي تنجو من العلاقات الرأسمالية. ولكن مجتمع «المستهلك»

هذا لم يقد إلى نهاية الأيديولوجية، كما أعلن دانيال بيل[1]، ولا إلى خلق إنسان ذي بُعْدٍ واحد كما تَخوَّفَ منه ماركوز. بل على العكس، فإن صراعات عديدة جديدة قد عبرت عن مقاومة الأشكال الجديدة من التبعية، وهذا من داخل قلب المجتمع الجديد (161).

ويشير لاكلاو وموف أيضاً إلى «الأشكال الثقافية الجديدة المرتبطة بتوسع وسائل الاتصال الجماهيري. فهذه... تجعل من الممكن وجود ثقافة جماهيرية جديدة والتي... تَهُزُّ بشكل عميق الهويات التقليدية. ومرة أخرى فإن الآثار هنا غامضة، كما هي مع الآثار التي لا يمكن إنكارها للتحويل والتنميط. فهذه الثقافة المستندة إلى وسائل الإعلام تحتوي أيضاً على عناصر قوية لتدمير عدم المساواة» (163). وهذا لا يعني أنه كان من الضروري وجود زيادة في الجودة «المادية». وعلى أي حال:

إن إضفاء الديمقراطية الثقافية، هي نتيجة حتمية لعمل وسائل الإعلام، تسمح بالتساؤل عن الامتيازات المَبْنِيّة على الأشكال القديمة للمكانة. وثمة ما يدفع المزيد من المجموعات العديدة الذين يستجوبون باعتبارهم متساوين بصفتهم مستهلكين لرفض عدم المساواة الواقعية التي لا تزال موجودة. وحَفَّزت «ثقافة المستهلك الديمقراطية» هذه دون شك ظهور صراعات جديدة لعبت جزءاً هاماً في رفض الأشكال القديمة من التبعية، كما كان الحال في الولايات المتحدة مع صراع حركة السود من أجل الحقوق المدنية. وظاهرة الشباب مثيرة للاهتمام بشكل خاص وليس سبباً للاستغراب أنهم يجب أن يشكلوا محوراً جديداً لنشوء خصومات. ومن أجل خلق حاجات جديدة، فإنها تُبنى بازدياد كفئة خاصة من المستهلكين، والتي تحفزهم للبحث عن الاستقلال المالي لأن المجتمع ليس في حالة تسمح له بإعطائه لهم.

(1) Daniel Bell (1919 – 2011) عالم اجتماع أمريكي وأستاذ فخري في جامعة هارفارد، اشتهر بمساهماته الأصيلة لدراسة ما بعد الصناعية *post-industrialism*. يوصف بأنه «أحد كبار المثقفين الأمريكيين لحقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية»، وأفضل ثلاثة كتب من أعماله هي «نهاية الأيديولوجية» *The End of Ideology*، والمجتمع القادم ما بعد الصناعة *The Coming of Post-Industrial Society* والتناقضات الثقافية للرأسمالية *The Cultural Contradictions of Capitalism* (المترجمان).

موسيقى البوب ما بعد الحداثية

يمكن لمناقشة ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية ان تُسَلِّط الضوء على أي عدد من النصوص والممارسات الثقافية المختلفة: مثل، التلفزيون، والموسيقى، والفيديو، **والإعلان، والأفلام، وموسيقى البوب، والأزياء. ولدي مساحة هنا لأتناول مثالين اثنين فقط: التلفزيون وموسيقى البوب.**

بالنسبة لجَمِسون (1984) فإن الفرق بين موسيقى البوب الحداثية وما بعد الحداثية واضح تماماً: البيتلز والرولنغ ستونز يمثلان لحظة حداثية مقابلها يمكن رؤية البنك روك (ذا كلاش، The Clash على سبيل المثال)، والموجة الجديدة (توكينغ هيدز Talking Heads، على سبيل المثال) على أنها ما بعد حداثية. وقد أشار أندرو غودوين (1991) بشكل صحيح تماماً إلى أن حل الفترة الزمنية المضغوطة لجَمِسون - يقدم ثقافة موسيقى البوب السريع عبر «الواقعية» (الروك أند رول)، و«الحداثة»، و«ما بعد الحداثة - تُمكِّن جَمِسون من تأسيس لحظة حداثة تُحَدِّد مقابلها استجابة ما بعد حداثية، هو نقاش يصعب جداً المحافظة عليه. وكما يرى غودوين بإقناع، فإن البيتلز والرولنغ ستونز مختلفان عن أحدهما عن الآخر كما أنهما معاً مختلفان عن ذا كلاش وتوكينغ هيدز. وفي الواقع، فإنه يكون أكثر سهولة إثارة حُجَّة يكون فيها التمييز بين (براعة) البيتلز والتوكينغ هيدز وبين (الأصالة) للرولينغ ستونز وذا كلاش.

يتناول غودوين نفسه عدداً من طرق رؤية موسيقى البوب وثقافتها على أنها ما بعد حداثية. وربما كان الجانب الأكثر إشارة إليه أو استشهاداً به هو التصور التكنولوجي الذي سهّل ظهور «الاعتيان». وهو يعترف أن التشابه مع بعض التنظير لما بعد الحداثي مثير للاهتمام والإيحاء، وما هو مفقود غالباً في مثل هذه الطروحات هي الطريقة التي يُستخدم فيها التعيين. وكما يوضح: «الدمج النصي لا يمكن فهمه بصورة صحيحة كمحاكاة تهكمية ساخرة «على بياض». إننا بحاجة إلى فئات لإضافتها إلى المعارضة الأدبية، التي تبين كيف أن البوب المعاصر يعارض النصوص التي يسرق منها، ويحتفل بها ويروّجها» (173). كما أننا نحتاج إلى أن نكون على حذر من «الوظيفة المؤرخة لتكنولوجيات التعيين في البوب

المعاصر (المرجع نفسه). والطرق العديدة التي يستخدم فيها «لإثارة التاريخ والأصالة» (175). وعلاوة على ذلك، وفيما يتعلق بحُجَّة جَمِسون حول حلول الحنين مكان التاريخ، «كثيراً ما تم التغاضي عن أن «اقتباس» الأصوات والأساليب يعمل على إضفاء التاريخ على الثقافة المعاصرة» (المرجع نفسه). وربما كانت موسيقى الراب Rap أفضل مثال على **استخدام الاعتيان بهذه الطريقة. وعندما سئل أن يسمي وسائل السود للتعبير الثقافي، أجاب المنظّر الثقافي الإفريقي الأمريكي كورنل وست (Cornel West 2009): «الموسيقى** والوعظ». ومضى ليقول:

> الراب فريد لأنه يجمع تقاليد الواعظ الأسود وموسيقى السود، ليُحل الإيقاعات الإفريقية المتعدّدة للشارع محل الوضع الطقوسي الكنسي. وتم إدخال ترخيم صوتي هائل مع دقات الطبل الإفريقية، والذعر الإفريقي في إنتاج ما بعد حداثي أمريكي: ليس هناك من موضوع يعبر هنا عن ألم أصيل ولكن سيكون هناك موضوع مجزأ، يسحب من الماضي والحاضر، وينتج بابتكار منتجاً متغايراً. والتركيب الأسلوبي للشفهي والمكتوب، والموسيقي هو مثالي... إنه جزء لا يتجزأ من الطاقات المدمرة للشباب الأسود من الطبقة الدنيا، طاقات أجبرت على أن تأخذ وضعاً ثقافياً من التعبير بسبب الخمول السياسي للمجتمع الأمريكي (386).

هذا رفض لادِّعاء جَمِسون أن مثل هذا العمل يمكن رفضه كمثال على المعارضة الأدبية ما بعد الحداثية. ولعبة التبادل النصي للاقتباسات في الراب ليست نتيجة الإرهاق الجمالي؛ فهذه ليست شظايا الحداثية التي رست على خرائب الجمالية والأفول الثقافي، ولكنها شظايا اجتمعت لإصدار صوت يُسمع عالياً داخل الثقافة المعادية: تحويل الرفض والإنكار إلى تحدّ.

التلفزيون ما بعد الحداثي

التلفزيون، مثل موسيقى البوب، ليس له فترة حداثة يمكن أن «يعلّق» عليها. ولكن، كما أوضح جيم كولنز (1992)، غالباً ما يُرى التلفزيون على أنه خُلاصة مُرَكّزة أو عنوان ثقافة ما بعد الحداثة. **ويمكن إطلاق هذا الادّعاء على أساس عدد من المزايا النصية والسياقية للتلفزيون.** ولو أخذنا وجهة نظر سلبية على ما بعد الحداثة، **بصفتها مجال المحاكاة، فعندها** يبدو التلفزيون مثالاً واضحاً عن العملية - مع تقليله المفترض لتعقيدات العالم إلى تدفق دائم التغير من الصور المرئية الضحلة والمبتذلة. ومن ناحية أخرى، لو أخذنا وجهة نظر إيجابية على ما بعد الحداثة، فحينها يمكن تقديم ممارسات التلفزيون البصرية واللفظية، كاللعبة الغارقة بما بين التناص و«الانتقائية الجذرية» (Charles Jenks in Collins, 1992: 338)، تكون ما يشجع ويساعد «منتج البريكولاج المتطوّر» (Collins, 1992: 337) لثقافة ما بعد الحداثة. على سبيل المثال، يساعد مسلسل تلفزيوني مثل «القمتان التوأمان»[1] في تشكيل جمهور مثل منتجي البريكولاج، ويشاهده بدوره جمهور يحتفي بالبريكولاج في البرنامج. وبحسب كولنز:

> يمكن أن تكون انتقائية ما بعد الحداثة في بعض الأحيان فقط كخيار تصميم مسبقة في البرامج الفردية، ولكنها مبنية في تكنولوجيات المجتمعات المعقدة لوسائل الإعلام. وهكذا فالتلفزيون، كأي موضوع ما بعد حداثي، تجب رؤيته كموقع - تقاطع لرسائل ثقافية متعددة ومتضاربة. وبالاعتراف بهذا الاعتماد المتبادل للبريكولاج والانتقائية فحسب يمكننا أن نقدر التغيرات العميقة في العلاقة بين الاستقبال والإنتاج في ثقافات ما بعد الحداثة. وليس فقط أن الاستقبال أصبح شكلاً آخر من إنتاج المعنى، ولكن الإنتاج أصبح بشكل

---

(1) *Twin Peaks* مسلسل تلفزيوني أمريكي درامي لديفيد لينش David Lynch ومارك فروست Mark Frost. بث أولى حلقاته التجريبية في 8 نيسان (أبريل)، 1990 على شبكة ABC تم إنتاج سبع حلقات، وتم تجديد المسلسل لموسم ثان بث حتى 10حزيران (يونيو)، 1991. أصبح المسلسل واحداً من الأعلى تقييماً لعام 1990، وكان ناجحاً على الصعيدين الوطني والدولي. وأصبح جزءاً من الثقافة الشعبية التي تم الرجوع إليها في البرامج التلفزيونية، والإعلانات التجارية، والكتب المصورة، وألعاب الفيديو، والأفلام، وكلمات الأغاني. (المترجمان).

متزايد شكلاً من الاستقبال فيما هو يعيد ربط أشكال التمثيل السابقة والمتنافسة (338).

ثمة انقسام آخر في المقاربة للتلفزيون باعتباره ما بعد حداثي، بين التحليل النصي و«الاقتصادي». **فبدلاً من مدى التطور السيميائي للعبة التناص والانتقائية الراديكالية، فإن التلفزيون مُدانٌ كتجاري ميؤوس منه. ويستخدم كولنز «القمتان التوأمان» كوسيلة** لجمع الجدائل المختلفة للعلاقة بين ما بعد الحداثة والتلفزيون. وقد اختير مسلسل «القمتان التوأمان لأنه يمثل بصورة مصغرة الأبعاد المتعددة لما بعد الحداثة المتلفزة» (341). وهو يرى أن ما بعد حداثية المسلسل التلفزيوني هو نتيجة عدد من العوامل المترابطة: سمعة ديفيد لينش كصانع أفلام، والمزايا الأسلوبية للمسلسل، وأخيراً، تناصيته التجارية (تسويق منتجات ذات علاقة: مثلاً، رواية «مذكرات لورا بالمر السرية»[1] (The Secret Diary of Laura Palmer).

وعلى المستوى الاقتصادي، فإن مسلسل «القمتان التوأمان» يمثل حقبة جديدة في نظرة تلفزيون الشبكات إلى المشاهدين. فعوضاً عن رؤية المشاهدين كجمهور متجانس، فإن المسلسل كان جزءاً من استراتيجية يُرى فيها المشاهدون مجزأين، يتألفون من شرائح مختلفة - مقسمون إلى طبقات حسب العمر، والطبقة، والجنس، والجنسانية، والجغرافيا، والعنصر، والعرق» - كل منها محط اهتمام لمعلنين مختلفين. وينطوي الجذب الجماهيري الآن على محاولات لدمج أو نسخ الشرائح المختلفة لتمكينها من أن تباع إلى الأقسام المختلفة في سوق الإعلان. وأهمية مسلسل »القمتان التوأمان»، على الأقل من هذا المنظور، هي أنه يمثل محاولة من قبل تلفزيون الشبكة الأمريكية للفوز ثانية بالشرائح الميسورة من جمهور التلفزيون والمفترض أنه خسرها لتلفزيون الكيبل والسينما والفيديو، - وباختصار، ما يدعى بجيل «الشباب الحضري الناجح yuppie». ويوضح كولنز ذلك بتناول الطريقة التي رُوّج بها للمسلسل. أولاً، كان هناك الجاذبية الفكرية - لينش كمخرج، و«القمتان التوأمان» كتلفزيون طليعي. وأعقب ذلك «القمتان التوأمان» باعتباره مسلسلاً عائلياً.

(1) رواية من المسلسل التلفزيوني (القمتان التوأمان) نشرت بعد بث الموسم الأول للمسلسل وقبل الموسم الثاني منه (المترجمان).

وسرعان ما ائتلف الاثنان في تشكيل قراءة ما بعد حداثية حدّدت فيها «قيمة المسلسل كأنه مقصود للسينما أو مقصود كمسلسل عائلي» (345). وقد استخدمت تقنيات تسويق مشابهة للترويج لكثير من البرامج التلفزيونية الحديثة. والأمثلة الواضحة هي مسلسلات «ربات البيوت البائسات» *Desperate House Wives*، و«الجنس والمدينة»، و«ستة أقدام تحت الأرض» *Six Feet Under*، و«السوبرانوز» *The Sopranos*، و«مفقود» *Lost*).

لا شك أن تسويق مسلسل «القمتان التوأمان» (والبرامج التلفزيونية المشابهة) مدعوم ومستدام باللعب متعدد المعاني «للقمتان التوأمان» نفسه. وكما يقترح كولنز، فإن المسلسل «انتقائي بشدة» (المرجع نفسه)، ليس فقط في استعماله تقاليد متبعة من الرعب القوطي، والإجراءات البوليسية، والخيال العلمي، والمسلسلات العائلية، ولكن أيضاً في الطرق المختلفة – من المباشرة إلى المحاكاة الساخرة – التي تم بها تحريك هذه التقاليد المتبعة في مشاهد بعينها. ويلاحظ كولنز أيضاً عزف «موسيقى متنوّعة... داخل المشاهد وعبرها» (المرجع نفسه). وقد قاد ذلك بعض النقاد إلى رفض مسلسل «القمتان التوأمان» باعتباره «مجرد تسلية». لكنه ليس مسلياً ببساطة – إنه ليس ببساطة أي شيء – تلاعب باستمرار بتوقعاتنا، ناقلاً الجمهور، كما يفعل – من لحظات من المحاكاة الساخرة إلى لحظات حميمة مؤكدة. وعلى الرغم من أن هذا يمثل جانباً معروفاً من أسلوب لينش السينمائي، فإنه يمثّل أيضاً خاصية «عاكسة للتغيرات في الترفيه التلفزيوني وفي انغماس الجمهور في ذلك الترفيه» (347). وكما يوضح كولنز:

> استمتاع المشاهدين كثيراً في هذا التذبذب والتجاور هو من أعراض الطبيعة «المعلقة» لانغماس المشاهد في التلفزيون والتي تطورت قبل وقت طويل من وصول «القمتان التوأمان». والتذبذب المستمر في السجل الاستطرادي والتقاليد العامة لا يصف فقط «القمتان التوأمان» ولكن ارتفاع وانخفاض الترتيب على سلم المشاهدة التلفزيونية. في أثناء مشاهدة مسلسل «القمتان التوأمان» قد يتم تشجيع المشاهدين علنياً على التحرك إلى داخل أو خارج موقف ساخر، ولكن مشاهدة مسلسل عائلي خفيف آخر (في الليل أو النهار) قد ينطوي على الكثير

من المشاهدين على عمليات مشابهة من التذبذب يكون فيها الاندماج العاطفي متبادلاً مع الانفصال الساخر. ولم تعد رؤى المشاهدة حصرية بشكل متبادل، ولكنها موضوعة في تناوب دائم (347 – 8).

التذبذب في الجسم الاستطرادي والأعراف المتبعة العامة عامل أساسي في كثير من برامج التلفزيون الحديثة. ومرة أخرى، فإن الأمثلة الواضحة هي في مسلسلات «ربات البيوت اليائسات» و«الجنس والمدينة» و«ستة أقدام تحت الأرض» و«السوبرانوز». والنقطة الرئيسية للفهم فيما يتعلق بمسلسل «القمتان التوأمان» وما بعد الحداثة هي أن ما يجعل البرنامج مختلفاً عن برامج التلفزيون الأخرى ليس أنه ينتج مواقف مشاهدة متحولة، ولكن أنه «يعترف صراحة بهذا التذبذب والطبيعة المعلقة لمشاهدة التلفزيون... وهو لا يعترف فقط بالمواقف الموضوعية المتعددة التي يولدها التلفزيون؛ إنه يقر بأن إحدى المتع الرئيسية للنص التلفزيوني هي ذلك التعلق بالذات واستغلاله لمصلحته الخاصة» (348).

حدد إمبرتو إيكو (Emberto Eco 1984) حساسية ما بعد حداثية مبنية في إدراك ما يدعوه «ما سبق قوله». وهو يضرب مثلاً بالعاشق الذي لا يستطيع ان يقول لمحبوبته «أنا أحبك بجنون»، ويقول بدلاً من ذلك: «كما يمكن أن تقولها بربارة كارتلاند Barbara Carthand، أنا أحبك بجنون» (39). وبالنظر إلى أننا نعيش الآن في عالم مشبع بوسائل الإعلام بشكل متزايد، فان «ما سبق قوله»، كما يلاحظ كولنز (1992) «لا يزال يقال» (348). فمثلاً، يمكننا تحديد ذلك في طريقة قيام التلفزيون، في محاولته لملء الفراغ الذي انفتح بنمو القنوات الفضائية وقنوات الكيبل، بإعادة تدوير ماضيه الخاص المتراكم، وماضي السينما، وبثه هذا إلى جانب ما هو جديد في وسيلتي الإعلام كلتيهما.[44] وهذا لا يعني أنه يجب أن نشعر بالقنوط في وجه (بنية) جَمسون لما بعد الحداثة، بل ينبغي أن نفكر في كل من «الوكالة» و«البنية» – والتي هي دائماً مسألة «التعبير» (انظر الفصل الرابع). ويقدم كولنز هذا المثال عن استراتيجية مختلفة للتعبير:

> تبث «شبكة الإذاعة المسيحية» The Christian Broadcasting Network و«نيكلوديون» Nickelodeon مسلسلات من أواخر الخمسينيات وأوئل الستينيات، ولكن في حين ان الأولى تقدم هذه المسلسلات كنموذج للمتعة العائلية بالطريقة التي اعتادت أن تكونها، فإن الأخيرة تقدمهما كتسلية للعائلة المعاصرة، **«مخيما عليها» بأصوات فوقية ساخرة، ورسومات غرافيكية فائقة، وإعادة تحرير مصممة للهزء برؤيتها الطريفة لحياة العائلة الأمريكية، التي نعرف** جميعنا أنها لم تكن أبداً موجودة حتى «آنذاك» (334).

ليس هناك كبير شك في أن أموراً مماثلة تحدث، على سبيل المثال، في الموسيقى، والسينما، والإعلان، والأزياء، وفي الثقافات المعاشة المختلفة في الحياة اليومية. وهي ليست إشارة إلى أن هناك انهياراً عاماً في التمييز الذي يقوم به الناس مثلاً بين الثقافة الرفيعة/ الثقافة الدنيا، والماضي/ الحاضر، والتاريخ/ الحنين إلى الماضي، والخيال / الواقع؛ ولكنها إشارة إلى أن مثل هذه التمييزات (لوحظت لأول مرة في ستينيات القرن العشرين، وزادت تدريجياً منذ ذلك الحين) قد تصبح بشكل متزايد أقل أهمية، وأقل وضوحاً، وأقل من أن تؤخذ كأمر مفروغ منه. ولكن هذا لا يعني بالطبع أن مثل هذه التمييزات لا يمكن أن تكون، ولم تكن، واضحة ومعبأة لاستراتيجيات معينة من التمييز الاجتماعي. ولكن قبل كل شيء يجب علينا ألا نأخذ أياً من هذه التغيّرات بقيمتها الاسمية، يجب علينا دوماً أن نكون في حالة تأهب للسؤال لماذا، وكيف، ولمن تم التعبير عن أمر ما، وكيف يمكن أن يعبّر عنه دائماً بشكل مختلف، وبسياقات أخرى (انظر الفصل 10).

ما بعد الحداثة وتعددية القيمة

لقد أحدثت ما بعد الحداثة اضطراباً في الكثير من الثوابت القديمة المحيطة بالأسئلة حول قيمة الثقافة. وعلى وجه الخصوص، لقد أنتجت إشكالية من السؤال عن لماذا تمجّد بعض النصوص، بينما تختفي الأخرى دون أثر: بمعنى، لماذا نجد أن نصوصاً

معينة فقط يفترض أنها «نجحت في امتحان الزمان». هناك عدة طرق للإجابة عن هذا السؤال. أولاً، بإمكاننا أن نصر على أن النصوص التي قُدرت قيمتها وأصبحت جزءاً مما يدعوه وليامز «التقليد الانتقائي» (انظر الفصل الثالث) هي تلك النصوص المتعددة المعاني بشكل يكفي لمواصلة قراءة متعددة ومستمرة[45]. والمشكلة مع هذه المقاربة أنها تبدو **وكأنها تتجاهل مسألة السلطة. فهي تفشل في طرح سؤال «من الذي يقوم بإجراء التقييم، بأي سياق/ سياقات، وبأي تأثيرات من السلطة؟ وباختصار، إنه من الصعب جداً رؤية** كيف أن عملية، تكون فيها القوة والسلطة الثقافية لأشخاص معينين فقط لتضمن إعادة الإنتاج القانوني لنصوص وممارسات، يمكن حقيقة أن توصف بأنها تأثير تعدد معاني النص polysemy.

بدلاً من البدء بتعدد المعاني، قد تبدأ الدراسات الثقافية بالسلطة. وببساطة، سيتجاوز النص لحظة إنتاجه إذا تم اختياره ليلبي حاجات الأشخاص ذوي السلطة الثقافية ورغباتهم. وتجاوزها حية لحظة إنتاجها يجعلها متاحة لتلبي الرغبات والحاجات (المختلفة عادة) لأجيال أخرى من الأشخاص الذين بيدهم السلطة. والتقليد الانتقائي، كما يوضح وليامز (2009)، «محكوم بعدة أنواع من المصالح الخاصة، بما فيها مصالح الطبقة». ولهذا، فبدلاً من أن تكون مستودعاً طبيعياً لما فَكَّر أرنولد فيه على أنه «أفضل ما فُكِرّ به وقيل» (انظر الفصل الثاني). فإنها «سوف تميل دوماً لتتوافق مع نظامها المعاصر من المصالح والقيم» لأنها ليست كتلة مطلقة من العمل، ولكنها اختيار وتفسير مستمران (38-9). والمصالح الخاصة، المرتبة مفصلياً في سياقات اجتماعية وتاريخية معينة، تُعطي دوماً معنىً للتقليد الانتقائي. وبهذه الطريقة فإن ما يُكَوِّن التقليد الانتقائي يتعلّق بالمعرفة الحارسة بقدر ما يتعلّق بالمناطق المنظمة للتقصي النقدي.

ليس من الصعب بيان كيف أن التقليد الانتقائي يتشكل ويعيد التشكل في استجابة للاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأولئك الذين بيدهم السلطة الثقافية. وما علينا إلا أن نُفكِّر بتأثير الحركة النسوية، ونظرية الشاذ، ونظرية ما بعد الاستعمار، على دراسة الأدب - كاتبات من النساء، وكُتّابٌ مثليو الجنس، وكُتّابٌ ما يُطْلَق عليه المحيط الاستعماري، أصبحوا جزءاً من مؤسسة الأدب، لا لأنه تم الاعتراف بقيمتهم فجأة في اجتياح نزيه

للميدان: إنهم هناك لأن السلطة واجهت مقاومة. حتى عندما تبقى النصوص المنتقاة على حالها، فكيف ولماذا يتم تقييم التغييرات المؤكدة. وذلك لدرجة أنها بالكاد هي نفس النصوص ما بين لحظة تاريخية وأخرى.[46] وكما عبّر عن ذلك فريق «فور توبس» Four Tops، في سياق مختلف قليلاً: «إنها نفس الأغنية القديمة/ ولكن باختلاف في المعنى منذ أنْ ذَهبْتَ»[47]. **أو بالتعبير عنها في خطاب أقل ملاءمة للرقص، النص ليس هو أبداً المصدر للقيمة، ولكنه الموضع الذي تحدث فيه القيمة – أو القيم– المتغيرة.**

وبالطبع، فإننا عندما ننسب قيمة إلى نص أو ممارسة، فإننا لا نقول (أو نادراً ما نقول) إن هذا ذو قيمة لي فقط؟ فتقييمنا هو دائماً (أو عادة دائماً) يتضمن الفكرة القائلة إن النص أو الممارسة يجب أن يكون ذا قيمة أيضاً للآخرين. والمشكلة مع بعض أشكال التقييم هي أنها تصر على أن مجتمعها من الآخرين هو مجتمع مثالي، مع سلطة مثالية مطلقة فوق جميع المجتمعات المقيّمة الأخرى. وليس أنهم يصرون على أنه يجب على جميع الآخرين استهلاك ما يُقيِّمونه (في العادة يكون من الأفضل للقيمة ألا يفعلوا)، ولكنهم يُصرّون على الخلاف المستحق لحكمهم واعترافهم المطلق بسلطتهم الثقافية في أن يحكموا (انظر بحث تقاليد «الثقافة والحضارة» في الفصل الثاني)[48].

شهدت عودة ما بعد الحداثة إلى أسئلة حول القيمة اهتماماً متزايداً في أعمال بيير بورديو (1984). وكما أوضحت في الفصل الأول، يرى بورديو أن تمييزات «الثقافة» (سواء فُهمت كنص، أو ممارسة، أو طريقة للحياة) هي جانب هام في الصراع بين الجماعات المُهيمِنة والجماعات التابعة في المجتمع. وهو يبين كيف أن الأذواق الاعتباطية وطرق الحياة الاعتباطية تحولت إلى ذوق مشروع وإلى الطريقة المشروعة الوحيدة في الحياة. وهكذا فإن استهلاك الثقافة هو وسيلة لإنتاج الاختلاف الاجتماعي وجعله مشروعاً، ولتأمين الإذعان الاجتماعي.

مشروع بورديو هو (إعادة) تحديد «للقيمة في عالم التجربة اليومية، وأن يوحي بأن الأشياء المتشابهة تحدث عندما «أقيم/ أعطي قيمة» المكان المقصود للعطلة أو زياً معيناً من الملابس، وكما يحدث عندما «أعطي قيمة» لإحدى قصائد تي. إس. اليوت أو أغنية لأوتيس ريدنغ Otis Redding أو لإحدى صور سيندي شيرمان Cindy Sherman أو

قطعة موسيقية لجافين برايرز Gavin Bryars. ومثل هذه التقييمات ليست أبداً مجرد مسألة ذوق فردي؛ فالقيمة الثقافية تعمل على تحديد وإدامة الاختلاف الاجتماعي، وللحفاظ على الإذعان الاجتماعي. يتولد التمييز بأنماط مُتَعَلّمة من الاستهلاك التي تستوعب داخلياً باعتبارها تفضيلات «طبيعية» وتفسّر وتعبّأ بمثابة دليل على الكفاءة «الطبيعية» التي تُستَخدم في نهاية المطاف لتبرير أشكال السيطرة الاجتماعية. والأذواق الثقافية للمجموعات المسيطرة أُعطيت شكلاً مؤسساتياً، وبعد ذلك، ومع خفة يد أيديولوجية ماهرة، أصبح ذوقها لهذه الثقافة المؤسساتية (ثقافتها هي) دليلاً على تفوقها الثقافي، وفي النهاية تفوقها الاجتماعي. وتأثير مثل هذا التمييز الثقافي هو إنتاج، وإعادة إنتاج التمييز الاجتماعي، والفصل الاجتماعي، والهرمية الاجتماعية. وهي تصبح وسيلة لإنشاء الفروق بين المجموعات المُهيْمَن عليها والمُهيْمِنة في المجتمع. وهكذا فإن إنتاج وإعادة إنتاج الفضاء الثقافي ينتج ويعيد إنتاج الفضاء الاجتماعي.

ليس غرض بورديو أن يثبت ما هو واضح بذاته، بأن الطبقات المختلفة لها أنماط معيشة مختلفة، وأذواق مختلفة في الثقافة، ولكن لتحديد واستجواب العمليات التي يؤمن بواسطتها صنع الفروق الثقافية ويجعل أشكال السلطة والسيطرة المتجذرة في عدم المساواة الاقتصادية مشروعة. واهتمامه ليس كثيرا في الفروق الفعلية، ولكن في كيفية استخدام هذه الفروق من قبل المجموعات المهيمنة كوسيلة لإعادة الإنتاج الاجتماعي. والانهيار المحتفى به كثيراً للمعايير والذي تتم مراجعته (أسبوعياً تقريباً) في وسائل الإعلام «الجيدة» قد لا تكون شيئاً أكثر من إحساس داخلي بأن فرص استخدام الثقافة لصنع الفروق الاجتماعية وتمييزها أصبحت للعثور عليها أكثر فأكثر صعوبة. ومع تصدر بافاروتي قوائم أفضل الأغاني فإن غوريكي بزّ الجميع في أفضل أغاني البوب، وكرة قدم الدوري الممتاز، في كثير من الحالات مكلفة كثيراً، ولنقل، مثل الباليه أو الأوبرا.

ربما يكون الأكثر أهمية حول ما بعد الحداثة لدارس الثقافة الشعبية هو الاعتراف الجلي بأنه ليس هناك فرق صريح مطلقاً بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. هذا لا يعني أن نصاً واحداً أو ممارسة قد لا يكون (أفضل) (لماذا / لصالح من، إلخ، يجب أن يقرر دائماً ويكون واضحاً) من نص آخر أو ممارسة أخرى. ولكنه يعني القول إنه لم يعد هناك أي

نقاط مرجعية سهلة، يمكننا الرجوع إليها، والتي ستختار لنا مسبقاً وبشكل تلقائي الجيد من السيّئ. وقد يعتبر البعض أن مثل هذا الوضع (أو حتى وصف مثل هذا الوضع) بشيء من الرعب - هو نهاية المعايير. وعلى العكس، فدون اللجوء السهل إلى فئات محددة من القيمة، فإنها تدعو إلى معايير صارمة، وإن تكن دائماً محتملة، إذا كانت مهمتنا هي فصل **الجيد عن السيء، ما يمكن استعماله عن الذي عفا عليه الزمن، التقدمي عن الرجعي. وكما يبين جون فيكيت (John Fekete 1987):**

على النقيض من الحداثة فإن ما بعد الحداثة قد تكون أخيراً جاهزة - أو، على الأقل، قد تمثل التحول إلى استعداد - غير عصابي للاستمرار دون معايير الذهب، الواحدة، وبالتأكيد دون أي رسملة للمعايير، في أثناء التعلم للاغتناء به بالمخزون الموروث بأكمله حالما يتم تحويله إلى الطبقة الدنيا... ينبغي لنا الاعتقاد وتفعيل اعتقادنا بأن هناك طرقاً أفضل وأسوأ للعيش في تعددية القيمة. وأن نرى جميع الأبقار كأنها بلون واحد أمر يرقى حقاً إلى الضياع في الليل. ولكن احتمال التعلم في أن تكون مرتاحاً مع ضمانات قليلة، ومع المسؤولية في إصدارها، دون الضمانة الزائفة للتأكيدات الموروثة، أمر واعد لثقافة أكثر حيوية، وأكثر تنوعاً، وأكثر يقظة، ويأمل المرء في أن تكون أكثر تسامحاً، والتي تجلب المتعة من العلاقات المرقطة بين المعنى والقيمة (17).

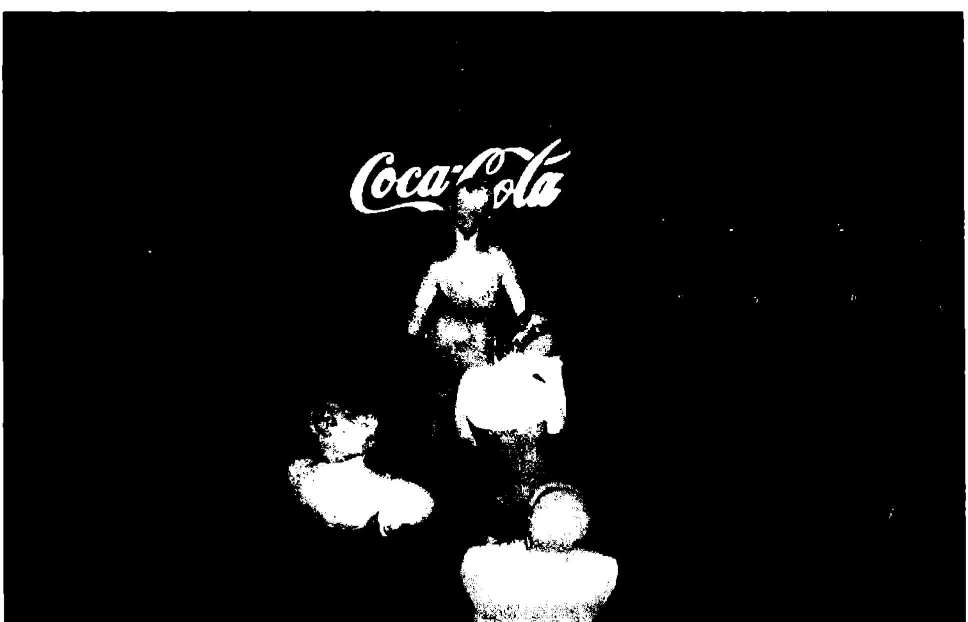
لا تختلف نقطة فيكيت كثيراً عن مقولة سوزان سونتاج (1966) عند ولادة «الحساسية الجديدة» لما بعد الحداثة:

الحساسية الجديدة تعددية متحدية، وهي مكرسة لكل من الجدية المبرمة وللمرح والطرافة والحنين. وهي أيضاً وإلى حد كبير واعية للتاريخ، ونهم حماستها (واستبدال هذه الحماسات) عالي السرعة ومحموم. ومن ناحية الأفضلية لهذا الإحساس الجديد، فإن جمال الآلة أو الحل لمشكلة رياضية، أو لوحة لجاسبر جونز

Jasper Johns، أو فيلم لجان لوك غودارد Jean – Luc Godard، أو شخصيات وموسيقى البيتلز، هو متاح بشكل متساوٍ (304).

ما بعد الحداثي العالمية

من الطرق التي يقال إن العالم أصبح بها ما بعد حداثي هي العولمة المتزايدة. وربما أن وجهة النظر المهيمنة عن العولمة، خاصة في مناقشات العولمة والثقافة هي أن تراها كتصغير للعالم إلى «قرية عالمية» أمريكية: قرية عالمية يتحدث كل شخص فيها الإنجليزية بلهجة أمريكية، ويلبس جينز ليفاي Levi، وقميص رانجلر Wrangler، ويشرب الكوكاكولا، ويأكل من ماكدونالد، ويبحر عبر الشبكة (الإنترنت) على حاسوب يفيض ببرمجيات مايكروسوفت، ويستمع إلى الروك أو الموسيقى الريفية، ويشاهد خليطاً من MTV و CNN، وأفلام هوليوود وإعادة لمسلسل دالاس، ثم يبحث بطولة البيسبول، أثناء شربه زجاجة من جعة بَدْوايزرBudweiser وتدخينه سيجارة مارلبورو Marlboro. وبحسب



استعمار الكوكا كولا للصين.

هذا السيناريو، فإن العولمة هي المقترح المفروض الناجح للثقافة الأمريكية حول الكرة الأرضية والذي فيه يتم تعزيز النجاح الاقتصادي للرأسمالية الأمريكية بالعمل الثقافي الذي يفترض أن سلعه تعمل بشكل فعال على تدمير الثقافات الأصلية وتفرض الطريقة الأمريكية للحياة على السكان «المحليين». تقدم الصورة رقم 1,9 صيغة مختصرة جداً لهذه الحُجَّة. **وهي صورة فوتوغرافية لتمثال يصور أشخاصاً يدخلون بيت كوكا كولا كمواطنين صينيين ويخرجون كأشخاص كوكا كولا صغار. وهناك ثلاث مشكلات على** الأقل في هذه النظرة للعولمة.

المشكلة الأولى في العولمة كأمركة ثقافية هي أنها تعمل بمفهوم مختزل جداً للثقافة: هي تفترض أن النجاح «الاقتصادي» أمر مماثل لفرض «الثقافة». بعبارة أخرى، الاعتراف بالنجاح الواضح للشركات الأمريكية في وضع المنتجات الأمريكية في معظم أسواق العالم يفهم على أنه دليل ذاتي ودون مشكلات للنجاح «الثقافي». فمثلاً، يَدَّعي عالم الاجتماع الأمريكي هيربرت شيلر (1979) Herbert Schiller أن قدرة الشركات الأمريكية على شحن السلع حول الكرة الأرضية ينتج ثقافة رأسمالية أمريكية عالمية. ودور المؤسسات الإعلامية، كما يَدَّعي، هو أن تصنع البرامج التي تقدم، في تصويراتها ورسائلها، المعتقدات ووجهات النظر التي تخلق وتقوي ارتباط جمهورها بالطريقة التي تكون في النظام بشكل عام. (30) وهناك مشكلتان متداخلتان في هذا الموقف. الأولى، أنه يفترض ببساطة أن السلع هي مثل الثقافة: قُمْ بتأسيس وجود الأولى وباستطاعتك تَوَقُّع تفاصيل الثانية. ولكن كما يوضح جون توملنسون (1999) John Tomlinson، «إذا افترضنا أن مجرد الوجود العالمي لهذه البضائع هو في حد ذاته علامة على الاقتراب نحو ثقافة أحادية رأسمالية، فمن المحتمل أننا نستخدم مفهوماً فقيراً للثقافة– مفهوماً يختزل الثقافة في بضائعها المادية» (83). قد يكون الأمر أن بعض السلع تُستعمل، ويُجعل لها معنى وتُقَيَّم بطرق تروج للرأسمالية الأمريكية كطريقة للحياة، ولكن هذا أمر لا يمكن تأسيسه بمجرد افتراض أن اختراق السوق هي نفس الشيء كالاختراق الثقافي أو الأيديولوجي.

ومشكلة أخرى مع هذا الموقف هي أنه حُجَّة تعتمد على ادِّعاء أن البضائع لها قيم موروثة ومعانٍ فردية، والتي يمكن فَرْضها على المستهلكين السلبيين. وبعبارة أخرى، فإن

الحُجَّة تعمل مع حساب غير معتمد ابداً لتدفق التأثير. فهي ببساطة تفترض أن ثقافة العولمة المسيطرة سيتم ضخها بنجاح في الثقافة «المحلية» الأضعف. بمعنى أنه يفترض أن الناس مستهلكون سلبيون للمعاني الثقافية والتي يفترض أنها تتدفق مباشرة ودون مواربة من السلع التي يستهلكونها. والظن بأن النجاح الاقتصادي هو نفس الشيء كالنجاح الثقافي يعني العمل تحت تأثير ما سأدعوه «نمط الحتمية الإنتاجية». أي، الحُجَّة القائلة بكيفية جعل شيء يقرر ما يمكن أن يعنيه او ما يساويه. (إنها هوليوود، إلخ، فما الذي تتوقعه؟). ومثل هذا التحليل يبدو دائماً وكأنه يريد أن يوحي بأن «الوكالة» مغمورة دائماً «بالبنية»، وأن الاستهلاك ما هو إلا ظل للإنتاج، وأن مفاوضات الجمهور هي خيال، مجرد حركات وهمية في لعبة لقوة اقتصادية. وعلاوة على ذلك، فإن «نمط الحتمية الإنتاجية» هي طريقة للتفكير تسعى إلى تقديم نفسها كشكل من أشكال السياسة الثقافية الراديكالية. ولكن في كثير من الأحيان، فإن هذه السياسة نادراً ما تكون فيها الهجمات على القوة أكثر قليلا من مجرد كشف عن خدمة المصالح الذاتية حول كيف أن «الأشخاص الآخرين» هم دائماً «السذج ثقافياً» (انظر الفصلين الرابع والعاشر).

ثمة مشكلة ثانية مع العولمة كأمركة ثقافية هي أنّها تعمل مع مفهوم محدد من «الأجنبي». وبادئ ذي بدء، أنها تعمل مع الافتراض بأنّ ما هو أجنبي هو دائماً مسألة فرق وطني. ولكن ما هو أجنبي يمكن أن يكون بشكل مساوٍ مسألة طبقية، أو عرقية، أو جندر، أو جيلية، أو أي مؤشر آخر على فرق اجتماعي (انظر الشكل رقم 2,9). وعلاوة على ذلك، فإن ما هو أجنبي بمعنى أنه مستورد من بلاد أخرى، قد يكون أقل أجنبية من الفروق القائمة بالفعل، لنقل، في الطبقة أو الجيل. وأكثر من ذلك، الأجنبي المستورد قد يُسْتَخْدَم ضد علاقة السلطة المسيطرة على «المحلي» (انظر الصورة رقم 2,9 والشكل رقم 3,9). وربما كان هذا هو ما يحدث مع تصدير الهيب هوب hip hop. فما الذي سنفعله بالنجاح العالمي «للهيب هوب»؟ فهل، على سبيل المثال، المغنون الجنوب أفريقيين، والفرنسيون، والصينيون، والبريطانيون (وعشاق الهيب هوب) هم ضحايا الإمبريالية الثقافية الأمريكية؟ هل هم الثقافيون السذج لصناعة الموسيقى التحويلية؟ وقد تكون المقاربة الأكثر إثارة للاهتمام هو النظر إلى كيف أن الشباب الجنوب إفريقيين، والفرنسيين،

والصينيين، والبريطانيين قد أخذوا الهيب هوب، واستخدموها لتلبية حاجاتهم ورغباتهم الوطنية. وبعبارة أخرى فإن مقاربة أكثر إثارة للاهتمام قد تكون تلك التي تنظر إلى ما الذي يفعلونه بها، وليس فقط ما الذي تفعله لهم افتراضياً. لقد تم التأثير على الثقافة الأمريكية، وقد استُخْدِمتْ لإعطاء فضاء بداخله ما يرى على أنه ثقافة وطنية مهيمنة.

وطني **طبقة**

إثنية

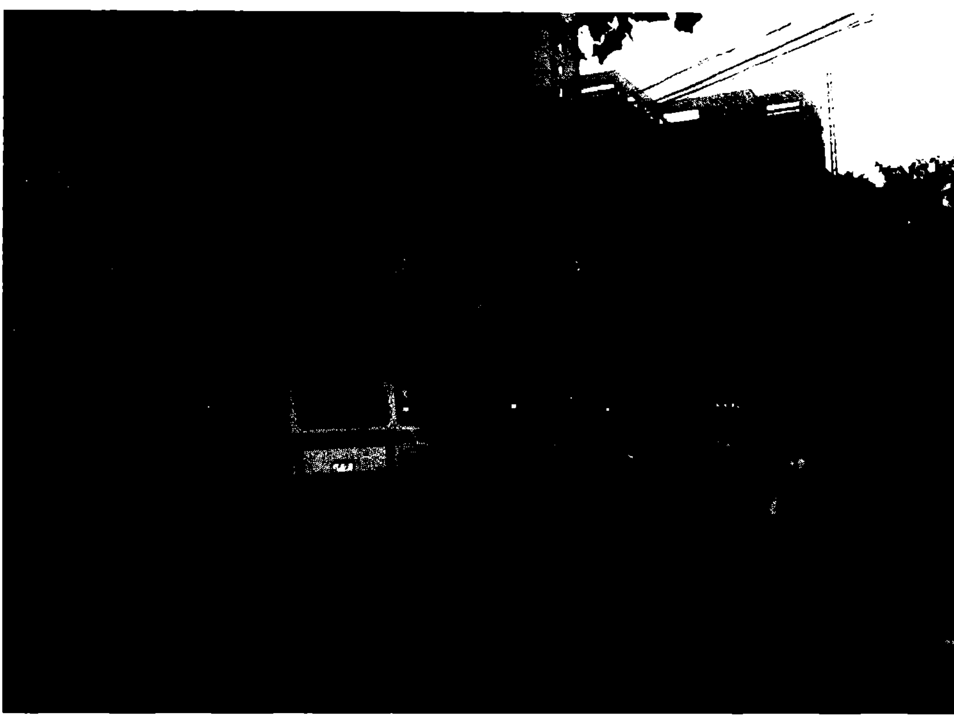
جندر

جيل

عرق

جنسوية، إلخ

«الأجنبي»



«تخيل أنه ليس هناك بلدان».

من المشكلات الأخرى لهذه الفكرة المحدودة جداً للأجنبي هي أنها دائماً تفترض أن «المحلي» هو نفس الشيء كالوطني. ولكن ضمن الوطني، قد يكون هناك العديد من «المحليات». وأكثر من ذلك، قد يكون هناك صراع كبير بينها، وبينها وبين الثقافة المهيمنة (أي، الوطنية). ويمكن للعولمة أن تساعد على تأكيد الثقافات المحلية، وتساعد على إبطالها؛ **بإمكانها أن تحافظ على ثقافة واحدة في مكان، وبإمكانها أن تجعل ثقافة** تشعر فجأة بأنها خارج المكان. فعلى سبيل المثال، في عام 1946، تساءل رئيس أساقفة توليدو مخاطباً رجال الدين الإسبان، «كيف» نواجه» ما سماه «الانحلال المتنامي لأخلاق المرأة – والذي سببه بصورة رئيسية العادات الأمريكية التي تقدمها الكاميرا السينمائية، جاعلة المرأة الشابة مستقلة، ومحطمة للأسرة، ومعطلة ومشككة في رفيق المستقبل والأم بممارسات غريبة تجعلها أقل نسوية وتزعزع المنزل» (نقلاً عن Tomlinson, 1997: 123). ولكن النساء الإسبانيات ربما كانت لهن نظرة مختلفة.



«تخيل أنه ليس هناك بُلدان».

المشكلة الثالثة مع نموذج العولمة كأمركة ثقافية هي أنها تفترض أن الثقافة الأمريكية متجانسة. وحتى في الاعتبارات الأكثر حذراً للعولمة فإنها تفترض أننا نستطيع تحديد شيء مفرد اسمه الثقافة الأمريكية. ويَدَّعي جورج ريتزر George Ritzer (1999)، على سبيل المثال، أنه «في حين أننا سنستمر في رؤية التنوع العالمي، فإن الكثير، والأغلبية، وربما في النهاية جميع هذه الثقافات ستتأثر بالصادرات الأمريكية: ستصبح أمريكا فعلياً الثقافة الثانية لكل شخص» (89).

تفترض العولمة كأمركة ثقافية أن باستطاعة الثقافات أن تقف ككيانات متجانسة متميزة عن بعضها بعضاً، مغلقة بإحكام الواحدة عن الأخرى بانتظار اللحظة المحتومة لحقنة العولمة. وضد هذا الرأي، فإن جان ندرفين بيتيرز (1995) Jan Nederveen Pieterse يرى أن العولمة، كأمركة ثقافية:

> **تَغْفَل عن رؤية التيارات المعاكسة - تأثير الثقافات غير الغربية على الغرب.** وهي تقلل من شأن التناقض في زخم العولمة وتتجاهل دور الاستقبال المحلي للثقافة الغربية - مثل تحويل العناصر الغربية إلى عناصر محلية. وهي تفشل في رؤية التأثير الذي تمارسه الثقافات غير الغربية الواحدة منها على الأخرى. وليس فيها مساحة للثقافة المنتقلة - كما في حال تطوير «ثقافات ثالثة» مثل الموسيقى العالمية. وهي تبالغ في زيادة تجانسية الثقافة الغربية وتغفل عن حقيقة أن الكثير من المعايير التي يصدّرها الغرب والصناعات الثقافية نفسها تبين أنها من طابع خليط ثقافياً إذا ما تفحصنا أنسابها الثقافية (53).

علاوة على ذلك، فإن فكرة العولمة كفَرْض لثقافة أمريكية مفردة ومتجانسة (ثقافة طبقة متوسطة من البيض) تبدأ بالظهور مختلفة تماماً، وأقل تجانسا، عندما ننظر، على سبيل المثال، إلى أن في أمريكا ثالث أكبر مجموعة سكان ناطقين بالإسبانية في العالم. إضافة إلى ذلك، يقدر أنه بحلول عام 2076، المئوية الثالثة للثورة الأمريكية، فإن الأمريكيين الأصليين [الهنود الحمر] وأولئك الذين من أصول إفريقية، وآسيوية، ولاتينية، سيشكلون الغالبية من سكانها.

كتب هول (b1996) أن ما بعد الحداثة هي «حول كيف يحلم العالم بنفسه ليكون أمريكياً» (132). وإذا كان هذا هو الحال، فقد نكون جميعاً نحلم بعدة أمريكات مختلفة، اعتماداً على أي قطع من أمريكا نختار للاستهلاك. فعلى سبيل المثال، إذا كانت المواد لأحلامنا قد جُمعت من الموسيقى الشعبية الأمريكية، والجغرافيا، والهندسة، «فالقيم، والصور، والأساطير، والأنماط، ستكون مختلفة اعتماداً على ما إذا كانت على سبيل المثال،

موسيقى بلوز، أو ريفية، أو راقصة، أو شعبية، أو معدنية ثقيلة، أو جاز، أو روك آند رول، أو روك الستينيات. وعلى أقل تقدير، كل نوع من الموسيقى سوف ينتج تعبيراً سياسياً مختلفاً من حيث الطبقة، والجنس، والعرق، والإثنية، والجنسانية، والجيل. والاعتراف بهذا أو إدراكه يعني إدراك أن الثقافات، حتى الثقافات القوية مثل تلك التي للولايات المتحدة، ليست تجانسية أبداً. وكما يلاحظ سعيد (1993) «[جميع] الثقافات منخرطة بعضها ببعض، ولا توجد ثقافة واحدة منها منفردة ونقية، جميعها مهجنة، ومتغايرة، ومتباينة للغاية، وغير متراصة» (xxix). وعلاوة على ذلك:

> ما من أحد اليوم هو شيء واحد فحسب. التسميات مثل هندي، أو امرأة، أو مسلم، أو أمريكي، ليست الآن أكثر من نقاط بداية، والتي لو اتُبعت بالتجربة الفعلية للحظة فقط سرعان ما تُتْرَك في الوراء. وقد وَحَّدت الإمبريالية مزيج الثقافات والهويات على نطاق عالم. ولكن أسوأ عطاياها وأكثرها تناقضاً ظاهرياً هو السماح للناس بأن يعتقدوا أنهم فقط، وبصورة حصرية، بيض، أو سود، أو غربيون، أو شرقيون (407–8).

العولمة هي أكثر تعقيداً وتناقصاً من مجرد فَرْضٍ، لنقل الثقافة الأمريكية. وإنه لصحيح بالتأكيد أننا نستطيع السفر حول العالم دون أن نكون بعيدين أبداً عن علامات السلع الأمريكية. لكن ما هو غير صحيح أن السلع والثقافة متساوية. وتنطوي العولمة على انحسار وتدفق كل من القوى المتجانسة والمسببة لتعدد، وتلاقي، واختلاط «المحلي» مع «العالمي». ولفهم هذا بطريقة مختلفة: ما يتم تصديره يجد نفسه دائماً في سياق ما هو موجود فعلاً. أي أن الصادرات تصبح واردات، لأنها تدمج في الثقافة الأصلية. ويمكن لهذا بدوره أن يؤثر على الإنتاج الثقافي «للمحلي». وتعطي إين أنج (1996) مثال أفلام الكونغ فو الكانتوني التي أعادت تنشيط صناعة أفلام هونغ كونغ المتراجعة. والأفلام هي مزيج من سرديات أفلام الغرب والقيم الكانتونية Cantonese. وكما تشرح إين أنج:

أن نتحدث ثقافياً، فمن الصعب التميز هنا بين «الأجنبي» و«الأصلي»، «الإمبريالي» و«الأصيل»: فما انبثق هو شكل ثقافي مُهَجَّن قابل للحياة اقتصادياً، ومُميز جداً يكون فيه العالمي والمحلي متشابكين بشكل لا يمكن فَكّه، ويؤدي بدوره إلى التنشيط المُحَدّث لثقافة تستمر بأن توصَف، وأن تُجَرَّب على نطاق واسع على أنها **«كانتونية». وبعبارة أخرى، ما يعتبر «محلياً»، ولهذا هو «أصيل» ليس بالمضمون الثابت، ولكنه عرضة للتغيير والتعديل كنتيجة لتدجين البضائع** الثقافية المستوردة (154–5).

قد تجعل العولمةُ العالمَ أصغر، وتُوَلِّد أشكالاً جديدة من التهجين الثقافي، ولكنها في نفس الوقت تجلب إلى التصادم والصراع طرقاً مختلفة لجعل العالم ذا معنى. وفي حين أن بعض الناس يحتفلون بانفتاح «مسارات» عالمية جديدة، فإن البعض الآخر قد يقاوم العولمة باسم «الجذور» المحلية. والمقاومة في شكل إعادة التوكيد على المحلي ضد تدفق العالمي يمكن رؤيتها في ازدياد الأصولية الدينية (المسيحية، والهندوسية، والإسلام، واليهودية)، وإعادة ظهور الوطنية، وكان آخرها في الاتحاد السوفياتي السابق، ويوغسلافيا السابقة. والمثال الأكثر اعتدالاً للإصرار على «الجذور» هو النمو الهائل في البحث في تاريخ العائلات في أوروبا وأمريكا. وفي جميع هذه الأمثلة، قد تكون العولمة هي التي تدفع للبحث عن «الجذور» في ماضٍ أكثر أمنا على أمل استقرار الهويات في الحاضر.

العولمة عملية معقدة، وتنتج تأثيرات متناقضة في تغيير العلاقات بين الثقافة والسلطة. وإحدى الطرق لفهم عمليات العولمة هي النظر إليها من مفهوم غرامشي للسيطرة أو الهيمنة، فالثقافات ليست شيئاً أصيلاً. هي شيء مفروض، (منبثقة بصورة تلقائية من «تحت»)، ولا هي شيء مفروض ببساطة من «فوق»، ولكنها «توازن تسوية» (Gramsci, 1971: 161) بين الاثنين، مزيج متناقض من القوى من «تحت» ومن «فوق»، وكلاهما «تجاري»، وكلاهما «أصيل»، وكلاهما «محلي»، و«عالمي»، مُميَزان بكل من «المقاومة» و«الاندماج»، وتشتمل على كل من «البنية» و«الوكالة». ويمكن النظر إلى العولمة أيضاً بهذه الطريقة. وكما يلاحظ هول (1991):

> ما ندعوه عادة العالمي، بعيداً عن كونه شيئاً يتدحرج، في أسلوب نسقي، فوق كل شيء، منتجاً تشابهاً، يعمل في الواقع من خلال خصائص، ويتفاوض على فضاءات معينة، وإثنيات معينة، يعمل من خلال تعبئة هويات معينة، وهلم جراً. وهكذا فإن هناك دائماً جدلاً بين المحلي والعالمي (62).

الهيمنة عملية معقدة ومتناقضة؛ وتختلف عن حقن الناس «بوعي زائف». إنها بالتأكيد غير مُفسَرة بتبني الافتراض بأن «الهيمنة مسبقة التوضيب في لوس انجلوس، ومشحونة إلى القرية العالمية، ويتم فك أغلفتها من قبل العقول البريئة» (Liebes and Katz, 1993: xi). وثمة طريقة أفضل لفهم عمليات العولمة وهي تلك التي تأخذ على محمل الجد، ليس قوة القوى العالمية فقط، ولكن أيضاً تلك التي للمحلية. وهذا لا يعني إنكار السلطة، ولكن يعني الإلحاح على أن السياسة التي يُرى فيها إن السكان المحليين هم ضحايا صامتون وسلبيون لعمليات لا يستطيعون أبداً أن يأملوا فهمها، والسياسة التي تنكر فيها «الوكالة» على الأغلبية الساحقة أو في أفضل الأحوال تعترف فقط بنشاطات معينة كعلامات على الوكالة، ليست إلا سياسة تستطيع أن توجد دون التسبب بكثير من المتاعب للبنى المسيطرة للقوة العالمية.

ثقافة التلاقي

جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة هو ثقافة التلاقي convergence، «حيث تصطدم وسائل الإعلام القديمة والجديدة، وتتقاطع وسائل الإعلام المجتمعية والمشتركة، وحيث تتفاعل قوة وسائل الإعلام المنتج مع وسائل الإعلام المستهلك في طرق لا يمكن التنبؤ بها» (Henry Jenkins. 2006: 2). وينطوي التلاقي على تدفق محتويات وسائل الإعلام عبر سلسلة من المنابر [نقاط الإطلاق] المختلفة. وهذا ليس ببساطة مسألة تكنولوجيا جديدة ولكنه عملية تتطلب المشاركة الفاعلة من المستهلكين. وثقافة التلاقي، شأن معظم الثقافة الشعبية التي يبحثها هذا الكتاب، هي موقع للنزاع والتفاوض. ولا يمكن شرحها

وفهمها على أنها شيء مفروض من «فوق» أو كشيء منبثق تلقائياً من «تحت»، ولكن بوصفها تركيبة معقدة ومتناقضة من القوتين كلتيهما. وكما يلاحظ جنكنز:

> التلاقي... هو على حد سواء عملية من الأعلى للأسفل التي تقودها الشركات، وعملية من الأسفل للأعلى يحركها المستهلك. وتلاقي الشركات يتعايش مع تلاقي المجتمعات المحلية. تتعلم شركات وسائل الإعلام كيف تُسَرِّع تدفق محتويات وسائل الإعلام عبر قنوات الإيصال لتوسيع فرص الإيرادات، وتوسيع الأسواق، وتقوية التزامات المشاهدين. ويتعلم المستهلكون كيف يستخدمون تكنولوجيات وسائل الإعلام المختلفة هذه لوضع تدفق وسائل الإعلام بشكل كامل تحت سيطرتهم وأن يتفاعلوا مع المستهلكين الآخرين. (18)

وثقافة التلاقي هي نتيجة ثلاثة عوامل. الأول، هو تركيز ملكية وسائل الإعلام. وامتلاك سلسلة من المنابر المختلفة يشجع المنتجين على توزيع المضمون على هذه المنابر المختلفة. وهكذا، على سبيل المثال، قد تنشر شركة ما كتاب الفيلم إلى جانب اللعبة المبنية على الاثنين، وتُرَوِّج لهذه في مجلاتها وجرائدها ومن خلال مواقعها على الإنترنت وشركات الهواتف.

والثاني هو التغير التكنولوجي. وقد خلق ذلك سلسلة جديدة من المنابر لمحتويات وسائل الإعلام. فمثلاً، نستطيع الآن أن نعمل الكثير من الأشياء على هواتفنا النقالة أكثر من مجرد إجراء المكالمات الهاتفية. فنحن نستطيع أن نلتقط صوراً فوتوغرافية وفيديو، وأن نستلمها وأن نرسلها، وأن نضع ملفات صوتية ونرسلها ونستلمها، وأن نرسل ونستقبل رسائل نصية، وأن ننزل معلومات من الانترنت، وأن نستقبل «تنبيهات / إشعارات بالأهداف»، وأن نلعب ألعاباً وأن نستعملها كتقويم، وساعة منبه، وآلة حاسبة (انظر Jewitt, 2005).

العامل الثالث ينطوي على مستهلكي وسائل الإعلام. فأنا على سبيل المثال، قد أختار الاستماع إلى موسيقاي المفضلة على الحاسوب المحمول، أو مشغّل السي دي CD، أوالدي

في دي DVD، أو آي بود ipod، أو راديو سيارتي، أو على التلفزيون أو الراديو. ونفس الموسيقى متاحة عبر منابر مختلفة، ولكن ينبغي لي أن أساهم بفاعلية لجعل النظام يعمل. وعلاوة على ذلك فأنا أختار المنبر الذي يناسب متعتي وراحتي أفضل من غيره.

ومسلسل الخيال العلمي البريطاني التلفزيوني «الدكتور هو» *Doctor Who*، كما يوضح نيل بريمان Neil Perryman (2009) «يحتضن ثقافة التلاقي على مستوى غير مسبوق» (478). وقد أتاحت البي بي سي توافر البرنامج عبر سلسلة من المنابر المختلفة: الهواتف النقالة، والبودكاست podcasts، ومدونات الفيديو، والمواقع الإلكترونية، ومغامرات الزر الأحمر التفاعلية، وألعاب الإنترنت. وإضافة إلى ذلك، فقد أطلقت مسلسلين تكميليين تناولا الشخصيات في سياقات أخرى. وكما يلاحظ بريمان:

> احتضن مسلسل «الدكتور هو» بنشاط، كلاً من التحولات التقنية والثقافية المرتبطة بتلاقي وسائل الإعلام منذ أن عاد إلى شاشات تلفزيوننا عام 2005. وقد حاول منتجوه تقديم مضمون ذي قيمة إضافية وتعقيد سردي لكل من قاعدة العشاق المتشددين وجمهور عام من المشاهدين عن طريق نشر سلسلة من الاستراتيجيات المتطورة والمتغيرة عبر سلسلة واسعة من منابر وسائل الإعلام (488).

كلمة أخيرة

لقد غَيَّرت ما بعد الحداثة الأساس النظري والثقافي لدراسة الثقافة الشعبية. ولقد أثارت العديد من الأسئلة، ليس أقلها الدور الذي يمكن لعبه من قبل دارسي الثقافة الشعبية: أي، ما هي علاقتنا بهدفنا من الدراسة؟ بأي سلطة، ولمن، نتكلم؟ وكما يقترح فريث وهورن (1987):

> في النهاية فإن نقاش ما بعد الحداثة يهتم بمصدر المعنى، ليس فقط في علاقته

بالسرور (وبدوره، بمصدر ذلك السرور) ولكن في علاقته بالقوة والسلطة. من الذي يقرر الآن الأهمية؟ من له الحق بالتفسير؟ للمتشائمين والعقلانيين أمثال جَمسون، فإن الإجابة هي رأسمال متعدد الجنسيات - الاسطوانات، الملابس، الأفلام، عروض التلفزيون، الخ - هي ببساطة نتائج قرارات حول السوق والتسويق. **وللمتشائمين وغير العقلانيين، مثل بودريار، فإن الإجابة هي لا أحد على الإطلاق - الإشارات التي تحيط بنا هي اعتباطية.** وللمتفائلين مثل إيان تشامبرز ولاري غروسبيرج، فإن الإجابة هي المستهلكون أنفسهم، والمصممون أصحاب الثقافة الفرعية، الذين يأخذون البضاعة المعروضة ويصنعون علاماتهم الخاصة بها (169).

وسيتألف الفصل التالي في معظمه من محاولة للعثور على إجابات لبعض هذه الأسئلة.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A *Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Appignansesi, Lisa, (ed.), *Postmodernism*, London: I CA, 1986. مجموعة من المقالات، معظمها فلسفي، عن ما بعد الحداثة. وتعبر مساهمة ماكروبي «ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية»، قراءة أساسية.
- Best, Steven, and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London: Macmillan, 1991. مقدمة ممتازة للنقاش عن ما بعد الحداثة.

- Boyne, Roy and Ali Rattansi (eds), *Postmodernism and Society*, London: Macmillan, 1990. مجموعة مفيدة من المقالات مع مقدمة جيدة جداً للقضايا الرئيسية التي تناولها نقاش ما بعد الحداثة.
- Brooker, Peter and Will Brooker (eds), *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*, **London: Edward Arnold, 1997**. **مجموعة ممتازة من المقالات، مع أقسام تمهيدية جيدة جداً.**
- Campbell, Neil, Jude Davies, and George McKay, *Issues in Americanization*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. مجموعة جيدة جداً من المقالات عن موضوعات متنوّعة تتعلّق بفكرة الأمركة. مقدّمة ممتازة.
- Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, London: Routledge, 1989. كتاب مهم جداً، يتناول الثقافة الشعبية من خلال النقاش عن ما بعد الحداثة.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. مقدمة شاملة عن ما بعد الحداثة: نقاش مفيد للثقافة الشعبية.
- Docker, John, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. يهدف هذا الكتاب إلى تحدّي طريقة فهم قرن من النظرية الحداثية للثقافة الشعبية في القرن العشرين. مرجع ذكي وسهل القراءة.
- Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 1991. نقاش اجتماعي مهم لثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة. قراءة ضرورية.
- Hebdige, Dick, *Hiding in the Light*, London: Comedia, 1988. مجموعة من المقالات يتعلّق معظمها بمسائل ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. قراءة ضرورية.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006. الكتاب الأساسي عن نشوء

«ثقافة التلاقي».

- Morris, Meaghan, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*, London: Verso, 1988. مجموعة من المقالات التي تعنى بالنظرية والتحليل على السواء. قراءة ضرورية.
- **Ross, Andrew (ed.), *Universal Abandon: The Politics of Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.** مجموعة مفيدة من المقالات عن ما بعد الحداثة: نقاش مهم للثقافة الشعبية.
- Woods, Tim, *Beginning Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 1999. لعله أفضل مقدّمة عن النقاش بشأن ما بعد الحداثة.

سياسة الشعبي

لقد حاولت في هذا الكتاب توضيح شيء من تاريخ العلاقة بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وبشكل رئيسي قصدت أن أُركِّز على النواحي النظرية والمنهجية ومضامين العلاقة، لأن هذه، في رأيي، هي أفضل طريقة يتم بها تقديم الموضوع. ومع ذلك، فإنني أدرك بأن ذلك كان إلى حد كبير على حساب الظروف التاريخية لإنتاج نظرية عن الثقافة الشعبية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، على حساب العلاقات السياسية لإنتاجها وإعادة إنتاجها (هذه تأكيدات تحليلية وليست «لحظات» منفصلة ومتميزة).

غير أن ثمة أمراً آمل أن أكون قد بيّنته، وهو إلى أي مدى تشكّل الثقافة الشعبية مفهوماً إيديولوجياً من المنازعة والتنوّع، يتم ملؤه وإفراغه، والتعبير عنه وإخلال منطقه في طائفة من الطرق المُختَلِفة والمتنافسة. بل إن اختياري المبتور للتاريخ لدراسة الثقافة الشعبية يبين أن «دراسة» الثقافة الشعبية يمكن أن تكون أمراً جاداً جداً وبالتأكيد - عملاً سياسيا جاداً.

أزمة نموذج في الدراسات الثقافية

في كتاب «الشعبوية الثقافية» *Cultural Populism* يَدَّعي جيم ماكغويغان Jim McGuigan (1992) أن دراسة الأدب الشعبي ضمن الدراسات الثقافية هي في خضم أزمة النموذج. وأكثر ما يتجلى ذلك في أشكال الحكم المعاصرة «للمبادئ الشعبية الثقافية». ويُعَرِّف ماكغويغان مبادئ الشعبية الثقافية على أنها «الافتراضات الفكرية، التي وضعها بعض دارسي الثقافة الشعبية، بأن التجارب والممارسات الرمزية للناس العاديين هي أكثر أهمية من ناحية تحليلية وسياسية من الثقافة Culture (بحرف C كبير)(4). وعلى

أساس هذا التعريف، فإنني شعبوي ثقافي، وأكثر من ذلك، فإن ماكغويغان هو كذلك. ومع ذلك فإن الغرض من كتاب ماكغويغان ليس تحدي الشعبوية الثقافية على هذا النحو، ولكن ما يدعوه «الانجراف الشعبوي غير النقدي في دراسة الثقافة الشعبية» (المرجع نفسه)، والترسيخ المتزايد لاستراتيجيات التفسير على حساب فهم كافٍ للظروف التاريخية والاقتصادية للاستهلاك. وهو يزعم أنه كان هناك انجراف غير نقدي مع «ما كان يوماً نظرية الهيمنة الغرامشية الحديثة... (5) [49]، نحو شعبوية غير متفقة مع قواعد النقد. وقد كان هذا، من عدة نواحٍ، لا مفر منه (كما يَدَّعي) أخذاً بالاعتبار التزام الدراسات الثقافية بالوضع التفسيري على حساب منظور الاقتصاد السياسي. ولكن ما هو أسوأ، كما يؤكّد، هو أنّ الدراسات الثقافية قد ضَيَّقت بشكل متزايد تركيزها على أسئلة التفسير دون وضع مثل هذه الأسئلة ضمن سياق العلاقات المادية للقوة أو السلطة. ولعكس هذا الاتجاه، فهو يدافع عن حوار بين الدراسات الثقافية والاقتصاد السياسي للثقافة. وهو يخشى أن بقاء الدراسات الثقافية منفصلة هو بالنسبة لها بقاؤها غير ذات تأثير سياسياً كوسيلة للتفسير، وبالتالي كي تبقى متواطئة مع البُنى الاستغلالية الظالمة للسلطات:

> من وجهة نظري، فإن فصل الدراسات الثقافية المعاصرة عن الاقتصاد السياسي كان واحداً من أكثر المظاهر المُعَطِّلة في مجال الدراسة. واستندت الإشكالية الجوهرية على إرهاب من الاختزالية الاقتصادية. وفي النتيجة، فإن الجوانب الاقتصادية لمؤسسات وسائل الإعلام، والديناميكيات الأكثر اتساعاً لثقافة المستهلك نادراً ما تم بحثها، وضعت ببساطة بين قوسين، ولهذا قَوَّضَت بشِدَّة التفسيري- وفي واقع الأمر- القدرات النقدية للدراسات الثقافية (1-40).

أبدى نيكولاس غارنهام Nicholas Garnham (2009) نقطة مشابهة: لا يمكن لمشروع الدراسات الثقافية أن يُتابع بنجاح إلا إذا أُعيد بناء الجسر مع الاقتصاد السياسي (619). وقد بالَغَ العملُ على الاستهلاك في الدراسات الثقافية من قوة المستهلكين، كما تذهب الحُجَّة، وذلك عن طريق فشل إبقائه في الصورة الدور «الحاسم» الذي يلعبه الإنتاج في

الحدِّ من إمكانيات الاستهلاك.

وهكذا فإن الدراسات الثقافية متهمة بالفشل في وضع الاستهلاك ضمن الظروف «المُقرِرة» للإنتاج. وعلى الرغم من أن تقديم نظرية الغرامشية الجديدة للهيمنة في الدراسات الثقافية قد وعد بالقيام بذلك، فبحسب ماكغويغان (1992) «ذلك لم يحدث أبداً بصورة صحيحة بسبب الانشقاق الأصلي عن الاقتصاد السياسي للثقافة» (76). فهل بإمكاننا العودة إلى نظرية ضمنية منشطة باقتصاد سياسي؟ يبدو أن الإجابة هي لا: إذ تقود نظرية الهيمنة لا محالة إلى شعبوية غير متفقة مع قواعد النقد، مُرَسَّخة بالاستهلاك على حساب الإنتاج. وأملنا الوحيد هو احتضان الاقتصاد السياسي للمنظور الثقافي.

ويَدَّعي ماكغويغان أيضاً أن التركيز الحصري للشعبوية الثقافية على الاستهلاك والاحتفاء المقابل غير النقدي بممارسات القراءة الشعبية قد أنتج «أزمة من الحكم النوعي» (79). وما يعنيه بهذا هو أنه لم يعد هناك معايير مطلقة للحكم. فما هو «جيد» وما هو «سيّئ» أمر مفتوح الآن أمام الاختلاف. وهو يلوم غموض ما بعد الحداثة الذي ترعاه الشعبوية الثقافية، مُدَّعِياً أن «إعادة إدماج الحكم الجمالي والأخلاقي ضمن النقاش هو اتحاد جديد مع الانجراف غير المتفق مع قواعد النقد للشعبوية الثقافية وفشلها في التنازع، مع مفاهيم حرية العمل laissez – faire لسيادة المستهلك ونوعيته» (159). ولأنه غير سعيد بوضوح بعدم اليقين الفكري لما بعد الحداثة، فإنه يرغب بالعودة إلى السلطة الكاملة للمفكر الحداثي: على استعداد دائم ليجعل من الواضح والمفهوم ما لا يستطيع العقل العادي فهمه. هو يبحث عن عودة إلى اليقينيات الأرنولدية – الثقافة هي أفضل ما تم التفكير فيه وأفضل ما قيل (والمفكر الحداثي سيخبرنا ما هو هذا). ويبدو انّه يدافع عن خطاب فكري يكون فيه المحاضر الجامعي هو الحارس لشعلة الثقافة الخالدة، مستهلاً ما لم يتم استهلاله في توهج قيمتها المطلقة الأخلاقية والجمالية، ويفترض الدارسون دور المستهلكين السلبيين لمعرفةٍ مُشَكَّلةٍ فعلاً – ثابتة، مصاغة ومدارة من قبل حُرّاس الشعلة. ورفْضُ إعطاء امتياز للحكم الجمالي ليس أزمة في رأيي، ولكنه إدراك مُرَحَّب به بأن هناك أسئلة أخرى، وفي بعض الأحيان أكثر إثارة للاهتمام، كي تُسأل (انظر الفصل التاسع). وما هو «جيد» جمالياً، وما هو «سيّئ»، جمالياً يتغير، ويتغير ثانية في سياق بعد سياق.

وعلاوة على ذلك، فإن ما هو «جيد» جمالياً قد يكون «سيئاً» من ناحية سياسية، وما هو «سيّئ» جمالياً قد يكون «جيداً» سياسياً. وبدلاً من أن تكون حبيساً لسعي لا أمل فيه عن يقين تجريدي، فإن من الأفضل بكثير أن تكون أكثر إنتاجية بإدراك أنه فقط في سياق ذي أساس يمكن لهذه الأسئلة أن يُجاب عليها حقاً. ولكن ما هو أكثر من ذلك، أن الدراسات **الثقافية ينبغي أن تهتم قليلاً في إصدار أحكام القيمة التخمينية عن الصفات المتأصلة للسلع، وأن تُرَكِّز وقتها بدلاً عن ذلك على ما يفعله الناس بها، وما يصنعونه منها، إلخ،** في البُنى المُقيّدة، والمُحفِّزة، للحياة اليومية. وهذه هي ما أعنيه بأسئلة أكثر إثارة للاهتمام. ومن يُصِّرُون على عودة إلى معايير مطلقة لا يقولون أكثر من أنها مربكة جداً الآن. إنني أريد استعادة سلطتي السهلة وغير المشكوك بها لأقول للناس العاديين ما الذي تساويه وكيف يتم صنعها:

> لأن الناس العاديين يستخدمون الموارد الرمزية المتاحة لهم في ظل الظروف الراهنة لنشاطات هادفة، هو في نفس الوقت واضح ومبني عليه إلى ما لا نهاية من قبل التعديلية الجديدة. وهكذا فإن المشاريع التحريرية لتحرير الناس من هذا الشرك المزعوم، سواء عرفوا أنهم قد أُوقع بهم أم لا، أصبح مشكوكاً بها بهذه الرؤية الأساسية. فالاستغلال الاقتصادي، والعنصرية، والظلم الجنساني والجنسي، على سبيل المثال لا الحصر، موجود، ولكن المستغلين، والمضطهدين، والمظلومين يتدبّرون أمرهم، وعلاوة على ذلك، إذا كان كُتّابٌ مثل جون فيسك John Fiske وبول ويليس Paul Willis سيُصدَّقون، فإنهم يتدبّرون أمرهم بشكل جيد جداً على وجه التأكيد، ما يقدّم معنىً صالحاً للعالم، ويتحصّل على مُتعة الامتنان لما يحصلون عليه. وعلى ما يبدو، فإن هناك الكثير من الفعل في الشؤون السياسية الصغيرة للحياة اليومية بحيث أن الوعود الطوباوية لمستقبل أفضل، والتي كانت يوماً دافعة لنقاد الثقافة الشعبية، قد فقدت كل مصداقية (171).

معظم ذلك غير صحيح. وحتى فيسك (مثاله الرئيسي) لا يحتفي بطوباوية تحققت،

ولكن بالنضال النشط للرجال والنساء لجعل معنى، وصنع فضاء في عالم مبني حول الاستغلال والظلم. ويبدو أن ماكغويغان يقول إن المتعة (وتحديدها والاحتفاء بها) في أحد المعاني الأساسية، هي ثورية مضادة. وواجب الرجال والنساء العاديين ومصيرهم التاريخي هو أن يعانوا ويبقوا هادئين، حتى يكشف اليساريون الأخلاقيون ما الذي يجب أن يُستمتَع به في الصباح المجيد لليوم الطويل بعد الثورة. وقد كشف أنصار الحركة النسائية الرافضون أن يفكّروا بالقاعدة الاقتصادية الخوائية البلاغية لهذا الشكل من التفكير منذ فترة طويلة. إنها ببساطة ليست قضية أن الادِّعاء بأن الجمهور ينتج المعنى هي في أحد المعاني العميقة إنكار للحاجة إلى تغيير سياسي. إننا نستطيع الاحتفاء بمقاومة رمزية دون التخلي عن التزامنا بالسياسة الراديكالية. وهذا في المُحصِّلة هو جوهر فكرة آنج (انظر الفصل السابع). وبتقديمه بهذه الطريقة يبدو الاقتصاد السياسي أنه لا يرتقي إلى أكثر من صيغة (أحياناً متطورة جداً) «لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية».

ورغم انتقاداتي، فإنني أعتقد أن ماكغويغان قدم حُجَّة هامة ذات دلالة ما لدارسي الثقافة الشعبية. وبما أنه سمَّى جون فيسك وبول ويليس على أنهما ربما الأكثر «ذنباً» من الشعبويين الثقافيين غير المتفقين مع قواعد النقد، فإنني سأُبيِّن بعض ملامح عملهما الأخير لتوضيح ما هو على المحك في ما هو حتى الآن نقاش من جانب واحد. ومن أجل تسهيل ذلك، سوف أعرض مفهومَيْن جديدَيْن مصدرهما في أعمال بيير بورديو: «المجال الثقافي» و«المجال الاقتصادي».

المجال الثقافي

عادة ما ينظر إلى جون فيسك على أنه مثال الانجراف غير المتفق مع قواعد النقد داخل الشعبوية الثقافية. وبحسب ماكغويغان، «إن موقف فيسك هو... دال على تقهقر خطير في الدراسات الثقافية البريطانية» (83). ويقال إن فيسك يضحي باستمرار بالاستنتاجات الاقتصادية والتكنولوجية لإفساح المجال للتفسيرات - صيغة تأويلية صافية للدراسات الثقافية. فمثلاً، هو متهم بتقليل دراسة التلفزيون «إلى نوع من المثالية الذاتية» (72)،

والتي فيها القراءة الشعبية ملك أو ملكة، «تقدمي» على الدوام - غير منزعج بأسئلة التمييز الجنسي أو العنصري، ودائماً لا أساس له في العلاقات الاقتصادية أو السياسية. وباختصار، فإن فيسك متهم بالاحتفاء غير المتفق مع قواعد النقد وغير المبرر بالثقافة الشعبية، وهو مثال كلاسيكي على ما حدث للدراسات الثقافية بعد الانهيار المفترض لنظرية الهيمنة، **والظهور المترتب على ذلك لما يشير إليه ماكغويغان على أنه «التعديلية الجديدة»، تصغير الدراسات الثقافية إلى نماذج تفسيرية متنافسة للاستهلاك.** والتعديلية الجديدة، مع تيماتها المفترضة للسرور، والتمكين والمقاومة، والتمييز الشعبي، يقال إنها تمثل لحظة «تراجع من أوضاع أكثر صعوبة» (75). ومن الناحية السياسية، فإنها في أحسن الأحوال صدى غير متفق مع قواعد النقد للادّعاءات الليبرالية حول «سيادة» المستهلك»، وفي أسوأ الأحوال هي تواطؤ غير متفق مع قواعد النقد مع أيديولوجية «السوق الحر» السائدة.

ولا يقبل فيسك بالتعديلية الجديدة كوصف دقيق لموقفه من الثقافة الشعبية. وهو يرفض على الإطلاق أيضاً افتراضين ضمنيين في الهجوم على عمله. أولاً، هو يرفض كلياً الرأي القائل إن «صناعات الثقافة الرأسمالية تنتج فقط مجموعة من المنتجات التي يكون تنوعها هو في النهاية وهمياً لأنها جميعاً تروّج لنفس الأيديولوجية الرأسمالية» (Fiske, 1987: 309). وثانياً، هو متشدد في رفضه لأية حُجَّة تعتمد في جوهرها على الادّعاء «بأن الناس» هم «أغبياء ثقافياً»... جمهور سلبي، لا حول له، غير قادر على التمييز، وبالتالي (فإنه يقع) اقتصادياً، وثقافياً، وسياسياً، تحت رحمة بارونات الصناعة» (المرجع نفسه). وضد هذه الافتراضات، يحاول فيسك إثبات أن السلع التي تُصْنَع منها الثقافة الشعبية تدور في اقتصادين متزامنين، المالي والثقافي:

> لا يمكن أن تُنسب إلى أعمال الاقتصاد المالي على نحو كاف جميع العوامل الثقافية، ولكنها لا تزال بحاجة إلى أن تؤخذ في الحسبان عند القيام بأي تحقيق أو بحث... ولكن لا يمكن وصف السلعة الثقافية بصورة صحيحة من الناحية المالية فقط: يوجد التداول الحاسم لشعبيتها في الاقتصاد الموازي - الثقافي (311).

في حين أن الاقتصاد المالي مَعْنيٌّ في المقام الأول بقيمة التبادل، فإن الثقافي يُرَكِّز في المقام الأول على استعمال – «المعاني، والمتع، والهُويات الاجتماعية» (المرجع نفسه). وهناك بالطبع تفاعلات حوارية بين هذه الاقتصادية المنفصلة، ولكن ذات الصلة. ويعطي فيسك مثال البرنامج التلفزيوني الأمريكي «هيل ستريت بلوز» *Hill Street Blues*. أنتجت شركة **MTM البرنامج ثم بيع إلى شبكة NBC، وبعد ذلك «باعت» NBC الجمهور المتوقع إلى شركة مرسيدس بنز Mercedes Benz راعية البرنامج. وقد تم كل ذلك في الاقتصاد المالي.** أما في الاقتصاد الثقافي، فإن المسلسل التلفزيوني تَغيَّر من سلعة (ليتم بيعها إلى NBC) إلى موقع لإنتاج معانٍ ومُتَع لجمهوره. وبنفس الطريقة، تَغيَّر الجمهور من سلعة محتملة (ليتم بيعها إلى مرسيدس بنز) إلى منتج (لمعانٍ ومُتَع). وهو يُجادِل بأن «قوة الجمهور – كمنتج في الاقتصاد الثقافي كبيرة» (313). ويؤكّد أن قوة الجمهور:

> مُستَمَدّة من حقيقة أن المعاني لا يتم تداولها في الاقتصاد الثقافي بنفس الطريقة كما تفعل الثروة في المالي. فالمعاني أصعب على التملك (وهكذا لاستبعاد الأشياء الأخرى من الامتلاك)، وهي أصعب من أن يُسيطَر عليها لأن إنتاج المعنى والمتعة هي نفس الشيء كإنتاج السلعة الثقافية أو البضائع الأخرى، لأنه في الاقتصاد الثقافي لا يوجد دور المستهلك كنقطة النهاية في معاملات اقتصادية خطية. المعاني والمتع تدور في داخلها دون أي تمييز حقيقي بين المنتجين والمستهلكين (المرجع نفسه).

وقوة المستهلك مُستَمَدّة من فشل المنتجين في التنبؤ بما سيُباع. «اثنتا عشرة أسطوانة من أصل ثلاث عشرة أخفقت في تحقيق ربح، وأزيلت مسلسلات تلفزيونية بالعشرات، والأفلام المُكْلِفة سرعان ما غرقت في الأرقام الحمراء (فيلم «رفع التايتينك» *Raise the Titanic* مثال يثير السخرية – فقد كاد أن يغرق إمبراطورية ليو غريد Lew Grade» (المرجع نفسه). وفي محاولة للتعويض عن الفشل، أنتجت الصناعات الثقافية «ذخيرة» من البضائع على أمل اجتذاب الجمهور، وفي حين أن الصناعات الثقافية سعت

إلى احتواء الجماهير كمستهلكي سلع، فإن الجمهور استخرج النص لأغراضه الخاصة. واستشهد فيسك بمثال الطريقة التي استولى فيها المشاهدون الاستراليون الأصليون على رامبو كشخصية للمقاومة، مناسبة لكفاحهم السياسي والثقافي. وهو يستشهد أيضاً بمثال اليهود الروس الذين يشاهدون مسلسل دالاس في إسرائيل ويقرأونه كنقد ذاتي «رأسمالي»(320).

يرى فيسك أن مقاومة سلطة الأقوياء من قبل من لا قوة لهم في المجتمعات الغربية تأخذ شكلين، سيميائي واجتماعي. الأول مَعنيّ بالمعاني، والمتع، والهويات الاجتماعية، والثاني مُكَرَّس لتحويلات النظام الاقتصاد ي - الاجتماعي. وهو يؤكد أن «الاثنين مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، رغم استقلاليتهما النسبية» (316). والثقافة الشعبية تعمل غالباً «ولكن ليس حصرياً، في مجال القوة السيميائية. وهي مشاركة في «الصراع بين المجانسة والاختلاف، أو بين التوافق والتضارب» (المرجع نفسه). وبهذا المعنى، فإن الثقافة الشعبية هي ميدان معركة سيميائية ينهمك فيها الجمهور باستمرار في «حرب عصابات سيميائية» (316) في نزاع يقاتل بين قوى الاستيعاب وقوى المقاومة: بين المعاني، والمتع، والهويات الاجتماعية المنتجة في أفعال مقاومة سيميائية، حيث قوى التجانس تقابل دوماً من قبل مقاومات التغاير» (Fiske, 1989a: 8). وفي سيناريو فيسك للحرب السيميائية، فإن الاقتصادين الاثنين (المالي والثقافي) يؤيدان الطرفين المتعارضين في النزاع: الاقتصاد المالي أكثر تأييداً لقوى الدمج والتجانس، والاقتصاد الثقافي أكثر احتواء لقوى المقاومة والاختلاف. وهو يرى أن للمقاومة السيميائية أثر تقويض محاولة الرأسمالية السيطرة الأيديولوجية: يتم تحدي المعاني السائدة من قبل المعاني التابعة؛ وهكذا، يتم تحدي القيادة الفكرية والاخلاقية للطبقة المسيطرة. ويقدم فيسك موقفه دون اعتذار، وبوضوح مطلق:

> إنها... ترى الثقافة الشعبية كموقع للنضال، لكن، مع قبولها لسلطة القوى المسيطرة، فإنها تُرَكِّز أكثر على التكتيكات الشعبية التي تتعامل معها هذه القوى، أو تتجنبها أو تقاومها. وبدلاً من تَتَبُّع حصرياً عمليات الدمج، فإنها تَتَقَصّى تلك الحيوية والإبداع الشعبيين اللذين يجعلان الدمج ضرورة مستمرة كهذه. وبدلاً

من التركيز على الممارسات الخبيثة الموجودة في كل مكان للأيديولوجية المسيطرة، فإنها تحاول أن تفهم المقاومة اليومية والمراوغات التي تجعل تلك الأيديولوجية تعمل بهذا الشكل الشاق وبإلحاح لإدامة نفسها وقيمها. وترى هذه المقاربة الثقافة الشعبية احتمالاً، وغالباً فعلياً، تقدمية (وإن لم تكن راديكالية)، وهي **تفاؤلية جوهرياً، لأنها تجد في شِدَّة نشاط الناس وحيويتهم دليلاً على كل من** احتمال التغير الاجتماعي والدافع لتحريكه (20–1).

ويجد فيسك أيضاً الثقافة الشعبية في ما يدعوه بيير بورديو (1984) «المجال الثقافي» (20–113)، والذي يحدث فيه صراع ثقافي بين الثقافة المسيطرة أو الرسمية والثقافة الشعبية المستخرجة من القرارات الاقتصادية والتكنولوجية، لكنها في نهاية المطاف مصممة من الأعلى من قبلهم. وبحسب بورديو، كما يشرح نيكولاس غارنهام Nicholas Garnham وريموند وليامز (1980) Raymond Williams:

تتميز جميع المجتمعات بصراع بين المجموعات و/ أو الطبقات وأجزاء الطبقات لتعظيم مصالحها في سبيل ضمان إعادة إنتاجها. ويُرى التشكيل الاجتماعي كسلسلة من المجالات المُنَظَّمة هرمياً ينخرط في داخلها الوكلاء البشريون في صراعات محددة لتعميم سيطرتهم على الموارد الاجتماعية الخاصة بذلك المجال، المجال الفكري، والمجال التعليمي، والمجال الاقتصاد ي، إلخ... والمجالات مرتبة هرمياً في هيكل مصمم من الأعلى بمجال الصراع الطبقي على إنتاج وتوزيع الموارد المادية، ويعيد كل مجال تابع في منطقه الهيكلي إنتاج منطق مجال الصراع الطبقي (215).

الخَلق التاريخي لفضاء فريد - المجال الثقافي- الذي تستطيع فيه الثقافة Culture (بحرف C كبير)، التطوّر بما يتجاوز الاجتماعي الذي كان بالنسبة لبورديو هو الغاية، أو على الأقل النتيجة التابعة، لتقوية، وإضفاء الشرعية على، سلطة الطبقة كاختلاف ثقافي

وجمالي. والعلاقات الطبقية في المجال الثقافي مَبْنِية حول قسمين: من ناحية، بين الطبقات المسيطرة والطبقات التابعة، ومن ناحية أخرى، ضمن الطبقات المسيطرة، بين أولئك الذين لديهم رأس المال الاقتصادي العالي مقابل رأس المال الثقافي العالي، وأولئك الذين لديهم رأس المال الثقافي العالي مقابل رأس المال الاقتصادي العالي. إن من تنبع سلطتهم بشكل رئيسي من السلطة الثقافية لا من السلطة الاقتصادية منخرطون في صراع مستمر داخل المجال الثقافي «لرفع القيمة الاجتماعية للاختصاصات المحددة المشاركة جزئياً بالمحاولة الدائمة لزيادة ندرة هذه الاختصاصات. ولهذا السبب... فإنهم سيقاومون دوماً عندما تتحرّك الكتلة نحو الديمقراطية الثقافية (220)»[50].

كما لاحظنا في الفصل الأول (انظر أيضاً الفصل التاسع) بالنسبة لبورديو (1984) فإن فئة «الذوق» تعمل كمؤشر على «الطبقة» (باستخدام الكلمة بمعنى مزدوج، لتدل على كل من فئة اقتصادية- اجتماعية، والإشارة إلى مستوى معين من النوعية). وتقع النظرة الجمالية «النقية» في قمة التسلسل الهرمي للذوق- اختراع تاريخي- بتأكيدها على الشكل فوق الوظيفة. وتعكس «الجمالية الشعبية» هذا التأكيد مُخضِعة الشكل للوظيفة. وتبعاً لذلك، فإن الثقافة الشعبية هي حول الأداء، والثقافة الرفيعة هي حول التأمل، والثقافة الرفيعة هي حول التمثيل، والثقافة الشعبية هي حول ما يتم تمثيله. وكما يُوَضِّح: «يمكن الافتراض بأن المفكرين يعتقدون بالتمثيل - الأدب والمسرح والرسم - أكثر من اعتقادهم بالأشياء التي مُثّلت، في حين أن الناس يتوقعون بشكل رئيسي التمثيلات والأعراف التي تحكمها للسماح لهم بأن يعتقدوا «بسذاجة» في الأشياء الممثلة» (5).

المسافة الجمالية هي في الواقع إنكار للوظيفة: إنها تُلِح على «كيف» وليس على «ماذا». وهي مشابهة للفرق بين الحُكم على وجبة بأنها جيدة لأنها اقتصادية سعراً وإشباعاً، والحُكم على وجبة بأنها جيدة على أسس كيف قُدّمت، حيث قدمّت. ينشأ الجمالي «النقي» والنظرة المثقفة مع نشوء المجال الثقافي، ويصبح مؤسساتياً في متاحف الفن. وبمُجَرَّد أن يدخل المتحف فإن الفن يفقد كل وظائفه السابقة (باستثناء أنه فن) ويصبح شكلاً نقياً: «على الرغم من أنه أُخضع أصلاً لوظائف مُختَلِفة تماماً أو حتى غير متوافقة معه (الصليب والوثن، والبييتّا Pieta والحياة الساكنة)، وهذه الأعمال الموضوعة جنباً إلى جنب تطلب

ضمناً الاهتمام بالشكل لا بالوظيفة، وبالأسلوب لا بالموضوع» (30). على سبيل المثال، يصبح إعلان عن الصابون معروض في معرض فني مثالاً عن الجمالية، في حين أن نفس الإعلان في مجلة هو مثال على تجارة. إن تأثير التمييز هو إنتاج «نوع من الترويج الوجودي الأنطولوجي (الخاص بعلم الوجود) وهو أقرب إلى استحالة المادة [الاعتقاد بانقلاب الخبز والنبيذ إلى جسد المسيح ودمه]» (6).

وكما يقول بورديو، «ليس من السهل وصف النظرة «النقية» دون أن نصف أيضاً النظرة الساذجة التي تعرّف نفسها ضدها» (32). والنظرة الساذجة هي بالطبع تحديث الجمالية الشعبية:

> التأكيد على الاستمرارية بين الفن والحياة، الذي يعني ضمناً إخضاع الشكل للوظيفة... رفض للرفض هو نقطة الانطلاق للجمالية العالية؛ أي الفصل واضح المعالم للتصرفات العادية عن التصرفات الجمالية خاصة (المرجع نفسه).

غني عن القول إن العلاقات بين النظرة الخالصة والنظرة الشعبية/ الساذجة ليست تلك المتعلقة بالمساواة، بل علاقة بين المسيطِر والمُسيطَر عليه. وعلاوة على ذلك، فإن بورديو يُجادِل بأن الجماليتين تُعبران عن علاقات السلطة. ودون رأس المال الثقافي المطلوب لفك «شيفرة» الفن فإننا نصبح ضعفاء اجتماعياً أمام تواضع من يملكون رأس المال الثقافي المطلوب. وما هو ثقافي (أي، مكتسب) يُقَدّم كطبيعي (أي، فطري)، ويُستخدم بدوره لتبرير ما هو علاقات اجتماعية. وبهذه الطريقة، فإن الفن والاستهلاك الثقافي يميلان... إلى تحقيق الوظيفة الاجتماعية لإضفاء الشرعية على الفروق الاجتماعية (7). ويدعو بورديو عملية مثل هذه التمييزات الاجتماعية «أيديولوجية الذوق الطبيعي» (68). وبحسب الأيديولوجية، لا يمكن إلا لأقلية، من المفترض أنها موهوبة غريزياً، ومُسلَّحة ضد المستوى المتوسط للجماهير، أن تحقق «التقدير» الأصيل. ويثير اورتيغا غاسيت Ortega Gasset النقطة بمزيد من الدقة: «الفن يساعد الأفضل» على معرفة، وتمييز، أحدهم الآخر في رمادية الكثرة، وأن يتعلموا مهمتهم، وهي أن يكونوا قلة في

عددهم وأن عليهم أن يحاربوا ضد الكثرة» (31). وتقلّد العلاقات الجمالية العلاقات الاجتماعية للسلطة وتساعد في إعادة إنتاجها. وكما يلاحظ بورديو:

> يمكن أن يكون عدم التسامح الجمالي عنيفاً للغاية...وأكثر الأشياء التي يمكن التسامح بها بالنسبة لأولئك الذين يعتبرون أنفسهم مالكي الثقافة الشرعية هو إعادة التوحيد المدنس للأذواق التي يملي الذوق على أن يتم فصلها. وهذا يعني أن ألعاب الفنانين والجماليين وصراعاتهم من أجل احتكار الشرعية الفنية هي أقل براءة مما تبدو. وفي كل نضال على الفن يوجد على المحك أيضاً فرض فنٍ للعيش، أي تحويل طريقة اعتباطية للعيش إلى الطريقة الشرعية للحياة التي تُلقي بكل طريقة أخرى للعيش إلى التعسفية (57).

ومثل الاستراتيجيات الأيديولوجية الأخرى، فإن أيديولوجية الذوق الطبيعي تَدين بمعقوليتها وفعاليتها إلى أنها... تُوطِّن الاختلافات الحقيقية، مُحوِّلةً الخلافات في طريقة اكتساب الثقافة إلى اختلافات في الطبيعة (68).

وفي حُجَّة تعتمد بدرجة كبيرة على أعمال بورديو، يُجادِل بول ويليس (1990) بأن التقدير الجمالي «للفن» قد خضع «لمأسسة مفرطة داخلية». (2) - فك ارتباط الفن بالحياة، والتوكيد على الشكل على حساب الوظيفة - في محاولة أخرى للنأي بنفسه وبمن «يقدمونه» عن «الجماهير غير المثقفة». وجزءٌ من هذه العملية هو إنكار العلاقة الضرورية بين الجماليات و«التعليم» (المفهوم في أوسع معانيه ليشمل كلاً من الرسمي وغير الرسمي): يتأسس إنتاج وإعادة إنتاج «المعرفة» الضرورية على تقدير الجمال. وفي إنكار مثل هذه العلاقة، يتم تقديم الجمال على أنه شيء فطري، لا كشيء يتم تعلُّمه. وبدلاً من رؤية ذلك على أنه مسألة عدم الوصول إلى المعرفة - لم يتم «تعليمهم» الرموز الضرورية «لتقدير» الصفات الرسمية للثقافة الرفيعة - فإنه يتم تشجيع أغلبية الناس على رؤية «أنفسهم جهلة، وغير حساسين، ولا يمتلكون الأحاسيس الرفيعة التي يمتلكها من يقدرونها» فعلاً. وعلى وجه التأكيد المطلق فإنهم غير الموهوبين» أو البارعين»، وليسوا

الأقلية النخبوية التي تعتبر قادرة على أداء «الفن»، أو خلقه (3). وهذا يصنع وضعاً يرى فيه الناس الذين يصنعون ثقافة في حياتهم اليومية أنفسهم باعتبارهم غير مثقفين. وفي مواجهة استراتيجيات «المأسسة المفرطة الداخلية» للثقافة، يحاول ويليس إثبات الحالة التي يدعوها «الجمالية الراسخة»: العملية التي من خلالها يجعل الناس العاديون معنى ثقافياً للعالم. المجال الثقافي للعالَم: **«الطرق التي يجُعل فيها العالَم الطبيعي والاجتماعي المستقبل إنسانياً لهم، ويُجعل قابلاً للسيطرة من قبلهم مهما كانت درجة السيطرة قليلة** (حتى لو كانت في النهاية رمزية) (22):

> [الجمالية الراسخة] هي العنصر الخلاق في عملية تُنسب فيها المعاني إلى رموز وممارسات، وحيث الرموز والممارسات تُختار، ويُعاد اختيارها، وتُبرَز وتُعاد صياغتها لتردد صدى معانٍ أكثر صحة وتخصيصاً. ومثل هذه الديناميات عاطفية إضافة إلى أنها معرفية. وهناك تقدير للجمالية بمقدار ما هناك أرضيات لها لتعمل فيها. والجماليات الراسخة هي خميرة الثقافة العامة (21).

إن قيمة الجمالية الراسخة ليست ملازمة أبداً للنص أو الممارسة، إنها قيمة شاملة لشكلها الخاص، وهي منقوشة دائماً في الفعل «الحسي/ الانفعالي/ المعرفي» (24) للاستهلاك (كم يتم الاستيلاء على سلعة، و«استعمالها»، وتحويلها إلى ثقافة). وهذه حُجَّة ضد أولئك الذين يضعون الإبداع في فعل الإنتاج فقط، والاستهلاك هو مُجَرَّد إدراك أو عدم إدراك القصد الجمالي. في مواجهة مثل هذه الادّعاءات، يؤكّد ويليس على أن الاستهلاك عمل رمزي للإبداع. و«نقطته الجوهرية... هي أن «الرسائل» لم تعد الآن «تُرسل» و«تُستَلم» بمقدار ما «تُصنَع في الاستقبال... تستبدل اتصالات «الرسائل المرسلة «باتصالات الرسائل المُصَنّعة» (135). ولا تعود الاتصالات الثقافية عملية الاستماع إلى أصوات الآخرين. وتقدير الجماليات الرأسمالية هو الإصرار على أن السلع تُستهلَك (ويُصنَع منها ثقافة) على أساس الاستعمال، لا على أساس نوعيات مُفتَرَضَة موروثة وغير تاريخية (نصية أو مؤلفية). وفي الجمالية الراسخة فإن المعاني أو المتع لا يمكن تقريرها قبل ممارسات «الإنتاج

المستخدم». وهذا يعني بالطبع ان السلعة أو الممارسة المُسَلّعة التي حُكِم عليها بأنها رتيبة وغير مثيرة للاهتمام (على أساس التحليل النصي أو تحليل نمط إنتاجها)، يمكن أن تؤثر في «إنتاجها المستخدم»، وجميع أنواع الأشياء المثيرة للاهتمام ضمن الأحوال المعاشة لسياق معين من الاستهلاك. وبهذه الطريقة، فإن حُجَّة ويليس هي انتقاد لكل من النصّيّة، التي تصدر أحكامها على أساس المزايا الرسمية، وانتقاد الاقتصاد السياسي لمقاربة الثقافة، الذي يصدر أحكامه على أساس علاقات الإنتاج. وهو يُصِّرُ على أن «العمل الرمزي» للاستهلاك لم يكن أبداً تكراراً بسيطاً لعلاقات الإنتاج، ولا هو تأكيد مباشر للثوابت السيميائية لمسرح المحاضرة:

> يأتي الناس بالهُويات الحيّة إلى التجارة واستهلاك السلع الثقافية بالإضافة إلى أنه يتم تشكيلها هناك. وهم يحضرون الخبرات، والمشاعر، والموقع الاجتماعي وعضوياتهم الاجتماعية في مواجهتهم مع التجارة. ومن هنا فإنهم يحضرون ضغطاً رمزياً خلاقاً ضرورياً، ليس فقط لإضفاء معنى على السلع الثقافية، ولكن ليجعلوا من خلالها جزئياً أيضاً معنى للتناقض والبنية كما شهدوها في المدرسة، والكلية، والإنتاج، والجوار، وكأعضاء في جنادر، وأعراق، وطبقات، وأعمار معينة. وقد تكون نتائج هذا العمل الرمزي الضروري مُختَلِفة تماماً عن أي شيء تم تشفيره في البداية في السلع الثقافية (21).

يتفحص المنظّر الثقافي الفرنسي ميشيل دي سيرتو (1984، 2009) Michel de Certeau مصطلح «المستهلك» أيضاً، ليكشف عن النشاط الذي يقع داخل فعل الاستهلاك أو ما يفضل أن يدعوه «الإنتاج الثانوي» (2009: 547). فالاستهلاك، كما يقول، «ملتوٍ، ومتشتت، لكنه يدُّس نفسه في كل مكان بصمت وخفية تقريباً لأنه لا يعلن عن نفسه من خلال منتجاته، ولكن من خلال طُرُقِه في استخدام المنتجات المفروضة من قبل نظام اقتصادي مسيطر». 546). وبالنسبة لدي سيرتو، فإن المجال الثقافي هو موقع صراع متواصل (صامت غير مرئي) بين «استراتيجية» الفَرْض الثقافي (الإنتاج) و«تكتيكات»

الاستخدام الثقافي («الاستهلاك أو الإنتاج الثانوي»). وينبغي للناقد الثقافي أن يكون مُتَنبِّهاً «للاختلاف أو التشابه بين... الإنتاج... والإنتاج الثانوي المُخبَّأ في عملية... الاستغلال» (547)[51]. وهو يميز الاستهلاك النشط للنصوص بأنه «انتهاك لحرمة أرض الغير»: «القراء رحَّالة؛ هم ينتقلون عبر أرضٍ تابعة لآخرين، وكالبدو الرُحّل ينتهكون حرمة الحقول التي لم يكتبوها» (1984: 174).

وفكرة أن القراءة بمثابة انتهاك أرض الغير هي بوضوح رفض لأي وضع نظري يفترض أن «رسالة» النص هي شيء يُفرَض على القارئ. ومثل هذه الأساليب، كما يُجادِل، مَبْنِية على سوء فهم جوهري لعمليات الاستهلاك. وهو سوء فَهْمٍ يفترض أن «الاستيعاب»، يعني بالضرورة «أن يصبح مشابها» لما يستوعبه المرء، وليس «جعل شيء مشابهاً» لما يكون عليه المرء، بجعله خاصاً به، والاستيلاء عليه وإعادة الاستيلاء عليه»(166).

تكون أفعال انتهاك الحرمة النصية في نزاع محتمل دائم مع «الاقتصاد الكتابي» (131-76) للمنتجين النصيين وتلك الأصوات المؤسساتية (النقاد المهنيون، والأكاديميون، إلخ) التي من خلال الإلحاح على سلطة مؤلف و/ أو معنى النص، يعملون للحد من، وحصر، إنتاج وتداول المعاني غير المجازة. وبهذه الطريقة، تكون فكرة دي سيرتو عن «انتهاك حرمة أرض الغير» هي للنماذج التقليدية للقراءة التي يكون فيها الغرض من القراءة التلقي السلبي لقصد المؤلّف و/ أو النص: أي، نماذج القراءة التي تختزل فيها القراءة إلى سؤال عن «الصواب» أو «الخطأ». وهو يبدي ملاحظة مثيرة للاهتمام حول كيف أن فكرة نص يتضمن معنى خفياً قد تساعد في الحفاظ على علاقات خاصة للسلطة في مسائل أصول التعليم:

> هذه القصة تدين المستهلكين حتى الإذلال لأنهم دائماً يكونون مذنبين بالخيانة أو بالجهل عندما يواجهَون بالثروات الصامتة للخزينة... قصة «الخزينة» المخبأة في العمل، نوع من الصندوق المتين المملوء بالمعاني، هي ليست مَبْنِية بوضوح على إنتاجية القارئ، ولكن على المؤسسة الاجتماعية التي تقرر من الأعلى علاقته

بالنص. وكأن القراءة تطبع فوقها علاقة بين القُوى (بين المعلمين والتلاميذ...) التي تصبح من أداتها (171).

وذلك بدوره قد ينتج ممارسة تعليمية «يدفع فيها الطلاب بازدراء إلى الخلف، أو يقنعون بمهارة بالعودة إلى «المعنى» المقبول من أساتذتهم» (172)[52]. وهذا غالبا ما يتم الإخبار عنه بما يمكن أن نطلق عليه «الحتمية النصية»[53]: وجهة النظر القائلة إن قيمة الشيء موروثة في الشيء نفسه. ويمكن لهذا الموقف ان يقود إلى طريق عمل يحكم فيها مسبقاً على نصوص وممارسات معينة بأن تكون تحت الاهتمامات المشروعة للتحديق الأكاديمي. ومقابل هذه الطريقة من التفكير فإنني أزعم أن ما يهم حقاً ليس موضوع الدراسة، ولكن كيف يدرس هذه الموضوع.

يمكن أن يقال إن مجالات كثيرة من الحياة اليومية تصوّر رؤية دي سيرتو لممارسة الاستهلاك، ولكن ربما لا شيء يفعل ذلك أكثر من ممارسات استهلاك مُشجِّعي/ محبي الثقافة. وجنباً إلى جنب مع الثقافات الفرعية للشباب، ربما كان المُشجِّعون أكثر جزء منظور من جمهور النصوص والممارسات الشعبية. وأصبح التشجيع في السنوات الأخيرة خاضعاً بازدياد للعين النقدية للدراسات الثقافية. وتقليدياً عُومِل المُشجِّعون بإحدى طريقتين – الاستخفاف أو كحالة مرضية. وبحسب جولي جنسون Joli Jenson (1992))، «الأدبيات عن التشجيع مسكونة بصور الانحراف في السلوك. ويوصف المُشجِّع باستمرار (بالرجوع إلى أصول المصطلح) بأنه مُتعَصِّب محتمل. وهذا يعني أن التشجيع يُنظر إليه كسلوك مفرط، يقرب من التشوّش أو الاختلال السلوكي» (9). وتقترح جنسون نوعين تقليديين من مرضى المُشجِّعين، «الفرد المهووس» (في العادة يكون ذَكَراً)، «والجمهور الهستيري» في العادة تكون أنثى». وتَدَّعي أن الشخصيتين كلتيهما ناتجتان من قراءة خاصة وانتقاد غير معترف به للحداثة، التي ينظر فيها للمُشجِّعين على أنهم «أعراض سيكولوجية لخلل اجتماعي مفترض» (المرجع نفسه). ويقدم المُشجِّعون على أنهم واحد من «الآخرين» الخطرين في الحياة المعاصرة. «نحن» عقلاء ومحترمون، و«هم» مهووسون أو هستيريون.

وهذا خطاب آخر عن الآخرين. فالتشجيع هو ما يفعله «الآخرون». ويمكن رؤية ذلك بوضوح في الطريقة التي يخصص فيها التشجيع للنشاطات الثقافية للجماهير الشعبية، في حين يقال إن المجموعات المسيطرة لها اهتمامات وأذواق، وتفضيلات ثقافية. وعلاوة على ذلك، كما تشير جنسون، فإن هذا خطاب يسعى إلى تأمين ورعاية التمييز بين **الثقافات الطبقية. ويفترض أن هذا أمرٌ مؤكدٌ بموضوع (موضوعات) الإعجاب التي تفرق أذواق المجموعات المسيطرة عن تلك التي للجماهير الشعبية،**[54] ولكنها أيضاً افتراضاتٌ تمت المحافظة عليها بأساليب التقدير - يقال إن الجماهير الشعبية تعّرض سرورها بإفراط عاطفي، في حين أن جمهور الثقافة المسيطرة قادرٌ دوماً على الحفاظ عل مسافة، وسيطرة، جمالية محترمة[55].

ولعل كتاب «منتكهو النصوص» Textual Poachers لهنري جنكنز Jenkins Henry (1992) من أكثر الروايات المثيرة للاهتمام عن ثقافة المُشجّعين من داخل الدراسات الثقافية. ففي بحث اثنوغرافي لمجتمع مُشجّعين (معظمهم، ولكن ليس حصراً، من نساء الطبقة الوسطى البيضاوات)، يتناول التشجيع على أنه «كُل مَن... الأكاديمي (الذي له حق الوصول لنظريات معينة عن الثقافة الشعبية، وهيئات معينة من الأدب النقدي والإثنوغرافي)، والمُشجّع (الذي له حق الوصول إلى المعرفة والتقاليد المعينة لذلك المجتمع)» (5).

تتميز قراءة المُشجّعين بشِدَّة المشاركة الفكرية والعاطفية «والنص مستمد بشكل وثيق بحيث لا يكون المُشجّع مشغوفا به، ولكن بدلاً من ذلك يكون المُشجّع ممتلكاً للنص بالكامل. وفقط من خلال دمج مضمون وسائل الإعلام ثانية في حياتهم اليومية، وفقط من خلال المشاركة اللصيقة بمعانيها وموادها، يستطيع المُشجّعون الاستهلاك الكامل للقصة ويجعلون منها مصدراً نشطاً» (62). ويؤكّد في محاجّته ضد الحتمية النصية (النص يقرر كيف سيُقرأ، وبقيامه بذلك يضع القارئ في خطاب أيديولوجي معين)، على أن «يُسحب القارئ لا إلى عالم القصة المسبق تشكيلها، بل إلى داخل عالم صنعته هي من المواد النصية. هنا تكون قِيَم القارئ المُسْبَقَة التكوين مُهمة على الأقل بمقدار أهمية تلك القِيَم المفضلة من قبل النظام السردي(63).

لا يقرأ المُشجِّعون النصوص فقط، لكنهم يعيدون قراءتها باستمرار. وهذا يُغيّر بعمق طبيعة علاقة النص – القارئ. فإعادة القراءة تُقوِّض العمليات التي يدعوها بارت Barthes (1975) «الشيفرة التأويلية» (طريقة طرح النص لأسئلة لتوليد الرغبة في الاستمرار بالقراءة). وهكذا، فإن إعادة القراءة بهذه الطريقة تحوّل انتباه القارئ مِن «ماذا سيحدث» إلى «كيف تحدث الأمور» إلى أسئلة حول علاقات الشخصيات، وموضوعات السرد، وإنتاج المعارف الاجتماعية والخطابات.

وفي حين أن معظم القراءة ممارسة انفرادية، وتتم في خصوصية، فإن المُشجِّعين يستهلكون النصوص كجزء من مجتمع. وثقافة المُشجِّعين هي عن العرض العام وتداول إنتاج المعاني وممارسات القراءة. فالمُشجِّعون يصنعون معانٍ للاتصال بالمُشجِّعين الآخرين. والعرض العام والتداول لهذه المعاني أمر حاسم لإعادة إنتاج ثقافة المُشجِّعين. وكما يُوَضِّح جنكنز، «لعل التشجيع المنظم أولا وقبل كل شيء، مؤسسة للنظرية والنقد، فضاء شبه مهيكل حيث التفسيرات المتنافسة وتقييمات النصوص العامة تُطرح، وتُناقش ويُتفاوض عليها، وحيث يتكهن القراء حول طبيعة وسائل الإعلام الجماهيرية وعلاقتهم بها» (86).

وثقافة المُشجِّعين ليست مُجَرَّد كتل من القراء الممتلئين حماسة، ولكنها أيضاً ثقافة منتجين ثقافيين فاعلين. ويلاحظ جنكنز عشرة طرق يعيد فيها المُشجِّعون كتابة برامجهم التلفزيونية المفضلة (162–77):

1. إعادة تركيب السياق Recontextualization – إنتاج القطع (المقالات) الوصفية، والقصص القصيرة، والروايات، والتي تسعى إلى ملء الفجوات في السرديات المذاعة وتقترح شروحاً إضافية لأفعال معينة.
2. توسيع الخط الزمني للمسلسلات Expanding the series timeline– إنتاج القطع الوصفية، والقصص القصيرة، والروايات التي تُوَفِّر تاريخاً عن خلفية الشخصيات، إلخ، والتي لم تستكشف في السرديات المذاعة، أو تقدم اقتراحات لتطوير مستقبلي بعد الفترة التي يغطيها السرد المبثوث.
3. إعادة التبئير Refocalization– وهذا يحدث عندما يُحرِّك الكُتّاب المُشجِّعون تركيز الاهتمام من الأطراف الرئيسيين إلى شخصيات ثانوية. على سبيل المثال، شخصيات

نسائية أو سوداء تؤخذ من هوامش النص وتُعطى المسرح الرئيسي.

4. إعادة الانسجام الأخلاقي Moral realignment- وهذه صيغة من إعادة التبئير التي يتم فيها عكس الترتيب الأخلاقي للسرد المذاع (يصبح الأشرار الأشخاص الأخيار). وفي بعض الصيغ يبقى الترتيب الأخلاقي على حاله ولكن القصة تُروى الآن من وجهة نظر الأشرار.

5. تبديل النوع Genre shifting-لنقل إن شخصيات من سرديات قصص الخيال العلمي المذاعة، أعيد وضعها في عالم رومانسي أو غربي، على سبيل المثال.

6. التعابر Cross-overs- إدخال شخصيات من أحد البرامج التلفزيونية في برنامج آخر. مثلاً، شخصيات من «دكتور هو» قد تظهر في نفس السرد كشخصيات في «حروب النجوم».

7. خلع الشخصية Character dislocation- توضع الشخصيات في أوضاع سردية جديدة، بأسماء جديدة وهُويات جديدة.

8. إضفاء الطابع الشخصي Personalization- إدخال الكاتب في نسخة من برنامجه التلفزيوني المفضل. على سبيل المثال، أستطيع أن أكتب قصة قصيرة يستخدمني فيها «الدكتور هو» لأسافر معه في التارديس Tardis في مهمة لاستكشاف ما سيحل بفريق مانشستر يونايتد في القرن الرابع والعشرين. وعلى أي حال كما يشير جنكنز، الكثير ممن هم في ثقافة المُشجِّعين لا يشجعون هذا التحويل الفرعي للنوع في كتابات المُشجِّعين.

9. التكثيف العاطفي Emotional intensification- إنتاج ما يَدَّعي قصص «الراحة – الأذى hurt-comfort» حيث تتعرض الشخصيات المفضلة، على سبيل المثال، لأزمة عاطفية.

10. تأثيرات الشهوة الجنسية Eroticization- القصص التي تستكشف جانب الشهوة الجنسية في حياة إحدى الشخصيات. وربما أفضل مثال على هذا النوع الفرعي من كتابات المُشجِّعين هو قصص السلاش slash»، سميت هكذا لأنها تصور العلاقات المثلية (كما في كيرك/ سبوك Kirk/Spock، إلخ).

وبالإضافة إلى سرديات المُشجِّعين، فإنهم يصنعون أفلاماً موسيقية يتم فيها تحرير الصور من برامج مفضلة ويضيفون إليها مسارات صوتية من أغنية شهيرة، وهم يصنعون فنون مُشجِّعين، وينتجون مجلات المشجّعين (فانزين)[1]؛ ويشتركون كتابة أغاني الفيلك[2] (الكتابة والأداء في مؤتمرات الأغاني عن البرامج، أو الشخصيات، أو ثقافة المُشجِّعين نفسها)؛ وينظمون حملات لتشجيع شبكات التلفزيون لإعادة إذاعة البرامج المفضلة أو إجراء تغييرات على البرامج الحالية[56]. وكما يبين جنكنز، مردداً رأي دي سيرتو، «المُشجِّعون» منتهكون لأراضي الغير يحتفظون بما يأخذونه، ويستخدمون بضاعتهم المنهوبة كأساس لبناء مجتمع ثقافي بديل» (223).

في بحثه عن كتابة أغاني الفيلك، يلفت جنكنز الانتباه إلى معارضة شائعة داخل أغاني الفيلك بين عالم المشجعين وعالم غير المشجّعين (العالم الذي يعيش فيه «القراء الرتيبون»، أو «الرتيبون»). والفرق بين العالمين ليس ببساطة فرقاً في شِدَّة الاستجابة: «يُعرَّف المُشجِّعون في معارضتهم للقيم والمعايير في الحياة اليومية، كأشخاص يعيشون بثراء أكبر، ويشعرون بشِدَّة أكبر، ويلعبون بحرية أوسع، ويفكرون بعمق أكثر من الرتيبين» (268). وعلاوة على ذلك، «يشكل التشجيع... فضاء... يتم تعريفه برفضه لقيم الرتيبين وممارساتهم، واحتفائه بعواطف راسخة بعمق، ومَسرَّات محتضنة بشغف. ووجود التشجيع ذاته يمثل نقداً للأشكال التقليدية لثقافة المستهلك» (283).

ما يجده ممكناً على وجه الخصوص بشأن ثقافات التشجيع هو نضالها لخلق «ثقافة» أكثر تشاركية» من «القوى ذاتها التي حوَّلت الكثير من الأمريكيين إلى مُتفرجين «(284). السلع ليست ما يُمَكِّنهم، ولكنّ ما يفعله المُشجِّعون بها هو الذي يَمَكّنهم. وكما يشرح جنكنز:

---

(1) fanzine كلمة مكونة من دمج كلمة fan ومقطع zine من كلمة *magazine* ، وهو منشور غير مهني وغير رسمي ينتجه المشجعون لظاهرة ثقافية معينة (مثل النوع الأدبي أو الموسيقي) لمتعة الآخرين الذين يشتركون في نفس الاهتمامات (المترجمان).

(2) Filking، ثقافة ونوع، ومجتمع موسيقي مرتبطة بقصص الخيال العلمي/ وتشجيع الخيال ونوع من عمل المشجعين. (المترجمان).

إنني لا أدَّعي أن هناك شيئاً مُعيَّناً مُمكِّنًا بشأن النصوص التي يقبل عليها المُشجِّعون بحماسة. غير أنني أدَّعي أن هناك شيئاً مُمَكِّناً بشأن ما يفعله المُشجِّعون بهذه النصوص في عملية التماهي معها في تفاصيل حياتهم. والتشجيع لا يحتفي بالنصوص الاستثنائية بل بالقراءات الاستثنائية (رغم أن الممارسات التفسيرية تجعل من المستحيل الحفاظ على تمييز واضح بين الاثنين) (المرجع نفسه).

وفي طريقة تشبه النموذج الكلاسيكي في الدراسات الثقافية لقراءة الثقافة الفرعية، فإن ثقافات التشجيع، وبحسب جنكنز، تُناضل لتقاوم مطالب الحياة العادية واليومية. وفي حين أن الثقافة الفرعية الشبابية تُعَرِّفُ نفسها في معارضتها لثقافات الأبوين والثقافة المسيطرة، فإن ثقافات المُشجِّعين تُعَرِّفُ نفسها في معارضة السلبيات المُفتَرَضة للسلبيات الثقافية اليومية المفترضة «للرتيبين».

ينتقد غروسبيرغ (1992) نموذج «الثقافة الفرعية» لثقافات المُشجِّعين، التي يُشكِّل فيها المُشجِّعون جزءاً نُخبوياً من الجمهور الأكبر للمستهلكين السلبيين» (52):

وهكذا، فإن المُشجِّع دوماً في صراع مستمر، ليس فقط مع البُنى المُختَلِفة للسلطة، ولكن أيضاً مع الجمهور الواسع من مستهلكي وسائل الإعلام. ولكن مثل هذه النظرة النُخْبَوِيّة للتشجيعية تقدم القليل لإلقاء الضوء على العلاقات المعقدة القائمة بين أشكال الثقافة الشعبية وجماهيرها. وفي حين أننا قد نوافق جميعنا على أن هناك فرقاً بين المُشجِّع والمستهلك، إلا أنه من غير المحتمل أن نفهم الفرق إذا كُنّا ببساطة نحتفي بالفئة الأولى ونرفض الأخيرة (المرجع نفسه).

وبطريقة مشابهة، يميل تحليل الثقافة الفرعية دائماً إلى الاحتفاء بغير العادي مقابل العادي – معارضة ثنائية بين «النمط» المقاوم و«الموضة» الممتثلة. تُمَثِّل الثقافات الفرعية الشباب في المقاومة، إذ ترفض بفاعلية الامتثال للأذواق التجارية السلبية لغالبية الشباب. وبمُجَرَّد استسلام المقاومة أمام الإدماج، يقف التحليل، منتظراً «الرفض العظيم» التالي.

يلفت غاري كلارك (Gary Clarke 1990) الانتباه إلى مركزية لندن في كثير من نظرية الثقافة الفرعية البريطانية، مع اقتراح أن ظهور ثقافة فرعية شبابية معينة في المقاطعات هو علامة ذات معنى على اندماجها. ولهذا ليس من المستغرب أنه يكشف أيضاً عن مستوى محدد من البنية النُخْبَوِيّة الثقافية لكثير من أعمال الدراسات الثقافية الكلاسيكية حول الثقافات الفرعية الشبابية:

> أرى على العموم أن تركيز أدبيات الثقافات الفرعية على الاختلاف الأسلوبي للقلّة يتضمن (ولو ضمناً) معاملة مشابهة لبقية الطبقة العاملة على أنها مدموجة دون أي مشاكل. وهذا واضح، على سبيل المثال، في النفور الذي يُشعر به من الشباب الموجودين خارج نشاط الثقافة الفرعية - مع أنه حتى معظم شباب الطبقة العاملة «المستقيمين» يستمتعون بنفس الموسيقى، والموضات، والنشاطات مثل الثقافات الفرعية - وفي ازدراء مثل هذه المعتقدات كالغلام glam والديسكو، وإحياء تيد Ted revival، التي تفتقر إلى الأصالة. وفي الواقع، يبدو أن هناك احتقاراً كامناً «للثقافة الجماهيرية» (التي تُحفِّز الاهتمام في أولئك الذين يحيدون عنها) التي تنبع من عمل الماركسية ومدرسة فرانكفورت، وفي داخل التقاليد الإنجليزية، للخوف من الثقافية الجماهيرية المعبرّ عنها في كتاب «استخدامات التعلّم» (90).

إذا كان استهلاك الثقافة الفرعية سيبقى مجالاً للقلق في الدراسات الثقافية، فإن كلارك يقترح أن التحليل المستقبلي «يجب أن يأخذ الاختراق للأسلوب كنقطة لانطلاقته» (92)، بدلاً من رؤية ذلك على أنه اللحظة المحدّدة للإدماج. والأفضل من ذلك، ينبغي للدراسات الثقافية أن تُرَكِّز على «أنشطة جميع الشباب لتحديد الاستمراريات والانقطاعات في الثقافة والعلاقات الاجتماعية، ولاكتشاف معنى هذه الأنشطة للشباب أنفسهم» (95).

المجال الاقتصادي

يَدَّعي ماكغويغان (1992)، كما لاحظتُ من قبل، أن «فصل الدراسات الثقافية المعاصرة عن الاقتصاد السياسي للثقافة كان واحداً من أكثر الملامح المُعطِّلة في مجال الدراسة» (40). وبالتالي ما الذي يمكن للاقتصاد السياسي أن يقدمه للدراسات الثقافية؟[57] فيما يلي موجز بيتر غولدنغ Peter Golding وغراهام ميردوك (Graham Murdock 1991) لبروتوكولاتها وإجراءاتها:

> ما يميز المنظور النقدي للاقتصاد السياسي... هو على وجه الدقة تركيزه على التفاعل بين البعدين الرمزي والاقتصادي للاتصالات العامة (بما في ذلك الثقافة الشعبية). وهي تنطلق لتبين كيف أن الطرق المُختَلِفة لتمويل الإنتاج الثقافي وتنظيمه لها عواقب يمكن عَزْوُها إلى سلسلة الخطابات والتمثيلات في المجال العام ولوصول الجماهير إليها (15).

والكلمة الهامة هنا هي «الوصول access» (مميزة على كلمة «استخدام use» وكلمة «معنى meaning»). هذا يكشف محدوديات النهج: جيد في الأبعاد الاقتصادية ولكنه ضعيف في الرمزية. يقترح غولدنغ وميردوك بأن أعمال المنظرين من أمثال ويليس وفيسك في «احتفائها الرومانسي بالاستهلاك المدمّر يتناقض بوضوح مع الاهتمامات طويلة الأمد للدراسات الثقافية بالطريقة التي تعمل بها وسائل الإعلام الجماهيري أيديولوجياً، لإدامة ودعم العلاقات السائدة للسيطرة» (17). وما يُبرِزُه هذا الادِّعاء بشكل خاص ليس نقد ويليس وفيسك، ولكن الافتراضات حول أغراض الدراسات الثقافية. ويبدو أن ما يوحيان به أنه ما لم يكن التركيز شديداً وحصرياً على السيطرة والاستغلال، فإن الدراسات الثقافية تفشل في مهمتها. هناك موقفان فقط: الاحتفاءات الرومانسية من ناحية، والاعتراف بالقوة الأيديولوجية من الناحية الأخرى - والثانية فقط هي مجال متابعة أكاديمية جادة. فهل جميع المحاولات التي تقوم لإظهار الناس المقاومين للتلاعب الأيديولوجي هي أشكال من الاحتفاء الرومانسي؟ هل التشاؤم اليساري واليسارية

الأخلاقية هي الضمانات الوحيدة للجدية السياسية والعلمية؟

يبدو أن فكرة الاقتصاد السياسي للتحليل الثقافي لا تنطوي إلا على القليل من الدخول المُفَصَّل إلى النصوص والممارسات وجعلها متاحة. وهما فعلياً لا يدعوان في أي مكان إلى النظر فيما قد تعنيه هذه النصوص والممارسات (نصياً)، أو ما يمكن أن تعني في الاستخدام (الاستهلاك). وكما يُوَضِّح غولدنغ وميردوك:

> على النقيض من الأعمال الأخيرة عن نشاط الجمهور داخل الدراسات الثقافية، والتي تُرَكِّز على التفاوض على التفسيرات النصية واستخدام وسائل الإعلام في الأوضاع الاجتماعية الحالية، فإن الاقتصاد السياسي النقدي يسعى إلى ربط التنوعات في استجابات الناس بموقعهم العام في النظام الاقتصادي (27).

ويبدو أن هذا يشير إلى أن المادية materiality الخاصة لنص ما غير مهمة، وأن تفاوضات الجمهور هي مُجَرَّد خيال أو سرد، وتحركات وهمية في لعبة القوة الاقتصادية.

وفي حين أن من المهم بوضوح وضع نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن مجال الأحوال الاقتصادية لوجودها، فإن من غير الكافي بوضوح القيام بذلك بالطريقة التي يدعو إليها الاقتصاد السياسي، وأن تظن بعد ذلك أنك قمت أيضاً بتحليل أسئلة مهمة لها علاقة بكل من المادية الخاصة للنص، وتقديرات الجمهور واستخدامه والإجابة عنها. ويبدو لي أن نظرية الهيمنة لما بعد الماركسية لا تزال تحمل الوعد بالإبقاء على علاقة فاعلة بين الإنتاج، والنص، والاستهلاك، في حين أن الاقتصاد السياسي يهدد، على الرغم من نواياه المثيرة للإعجاب، بتفويض كل شيء ثانية إلى الاقتصاد.

إن موقف ويليس نحو السوق الرأسمالي هو الذي أكثر ما يسيء إلى الاقتصاد السياسي، وبخاصة ادعاؤه أن سعي الرأسمالي نحو الربح ينتج الأحوال الصحيحة لإنتاج أشكال جديدة من الثقافة العامة أو المشتركة.

> ما من وكالة أخرى اعترفت بهذا المجال [الثقافة العامة] أو زودتها بمواد رمزية

قابلة للاستخدام. وقد اكتشفت المشاريع التجارية للمجال الثقافي شيئاً حقيقياً. وأياً كانت الأسباب التي تخدم نفسها والتي تحققت، فإننا نعتقد أن هذا اعتراف تاريخي. وهو يُعَوَّل عليه ولا يمكن التراجع عنه. وقد ساعدت أشكال الثقافة التجارية على إنتاج حاضر تاريخي لا نستطيع الآن الهرب منه وفيه الكثير من **المواد الأخرى - دون اعتبار لما نُفكر به عنها - المتاحة لعمل رمزي ضروري أكثر** مما كان موجوداً أبداً في الماضي. ومن هذه ظهرت أشكال لم يحلم بها في الخيال التجاري وبالتأكيد ليس في الرسمي منه - أشكال تصنع الثقافة العامة (1990: 19).

الرأسمالية ليست نظاماً موحّداً. وهي كأي «بُنية» متناقضة من حيث أنها تكبح وتُمَكّن «الوكالة» على حد سواء. على سبيل المثال، في حين أن أحد الرأسماليين يتحسَّر على أحدث نشاطات ثقافة الشباب الفرعية، يحتضن آخر هذه النشاطات بحماسة اقتصادية، وهو على استعداد لتزويدها بكل السلع التي لها قدرة على الرغبة فيها. وهذه التناقضات، وما يشابها، في نظام السوق الرأسمالي هي التي أنتجت إمكانية الثقافة العامة أو المشتركة:

ساعدت التجارة والنزعة الاستهلاكية على إحداث انفجار من الحياة والنشاطات الرمزية اليومية. لقد خرج جِنّي الثقافة العامة من القمقم بفعل اللامبالاة التجارية. وليس المطلوب إعادة إدخاله ثانية في القمقم بل رؤية ما هي الرغبات التي يمكن أن يلبيها، هو ما يجب أن تكون عليه مادة تخيلاتنا (27).

يستتبع ذلك أن ما يعرفه ويليس سيكون لعنة تنزل على الكثيرين، وليس أقلهم دعاة الاقتصاد السياسي، وهو اقتراح «إمكانية التحرر الثقافي الذي يعمل، جزئياً على الأقل، من خلال آليات اقتصادية، عادية، وغير ملائمة حتى الآن (131). وعلى الرغم من أنه قد لا يكون واضحاً تماماً ما المقصود «بالتحرر الثقافي» فإن وراءه يكمن الادِّعاء بأنه ينطوي على انفصال عن الإقصاءات المهيمنة «للثقافة الرسمية». لكن ما هو واضح ويبقى لعنة

على الاقتصاد السياسي، هو أنه يرى السوق، جزئياً، بسبب تناقضاته - يزود المواد لنقاده بالذات» (139) - ورغم نواياه وتشوهاته، كمسهل للإبداع الرمزي لعالم الثقافة العامة أو المشتركة:

> يجد الناس في السوق حوافز وإمكانيات، ليس لحجزها ولكن أيضاً لتطويرها ونموها. ورغم أنها قد قُلبت داخلها خارجها، واستلبت وعملت عبر الاستغلال عند كل منحنى، إلا أن هذه الحوافز والإمكانيات تعد بأكثر من أي بديل منظور... ولن تكفي بعد الآن في وجه الجمالية الراسخة لتقول إن «شخصيات المستهلك» المعاصرة ستردد ببساطة «مواقف منقوشة» داخل نصوص ومصنوعات يدوية يقدمها السوق. وبالطبع إن السوق لا يقدم تمكيناً ثقافياً لأي شيء يشبه الإحساس الكامل. هناك اختيارات، ولكن ليس اختيارات فوق اختيارات السلطة لوضع الأجندة الثقافية. ومع ذلك، فالسوق يُوَفِّر تمكيناً متناقضاً لم يُقدّم في أي مكان آخر. وقد لا تكون هذه هي أفضل الطرق للتحرر الثقافي بالنسبة للأكثرية، ولكنها قد تفتح الطريق إلى طريق أفضل (160).

الصناعات الثقافية، مثلها مثل الرأسمالية، التي تُوَفِّر السلع التي يصنع الناس منها الثقافة، هي نفسها ليست موحّدة ولا غير متناقضة. فمن أول بدايات الصناعات الثقافية، مسرح الميلودراما في القرن التاسع عشر، وحتى ربما واحدة من الصناعات الثقافية الأكثر قوة في القرن العشرين، موسيقى البوب، فإن السلع الثقافية تم «ربطها» بطرق «يمكن أن تفتح طريقاً لمستقبل أفضل». فمثلاً، الشكل رقم 10 , 1 هو ملصق إعلاني لحفلة خيرية نُظمت في مسرح كوين (موقع تجاري تم تأسيسه لبيع تسلية مسلّعة) في مانشستر. ويبين الملصق كيف أن المسرح قد قدّم نفسه (أو تم الاستيلاء عليه) لحفلة خيرية دعماً لإضراب مجلدي الكتب في لندن[58]. وثمة مثال آخر ذو دلالة هو أن الظهور العام الأول لنلسون مانديلا، بعد إطلاق سراحه في عام 1990، كان لحضور حفل موسيقى ليشكر جمهور موسيقى البوب (مستهلكو الممارسة المسلّعة التي هي موسيقى البوب)، لأنهم «اختاروا



QUEEN'S THEATRE.

The Manager having granted the use of this Theatre, the Public, and especially the Members of Trade Societies, are respectfully informed that

A BENEFIT

WILL BE GIVEN, IN AID OF THE FUNDS FOR THE SUPPORT OF THE

LONDON BOOKBINDERS,

On THURSDAY, JUNE 27th, 1839,

The Performances will commence with Buckstone's highly Popular and Celebrated DRAMA, of

THE WRECK ASHORE;

OR, THE ROVER'S BRIDE.

WINTER.

Mr. PRESTON
Walter Barnard, a young Farmer .... Mr. WATKINS
Captain Grampus .... (a Smuggler) .... Mr. HARDING
Jemmy Starling, (a country lad) .... Mr. TAYLOR
Marmaduke Magog .... (Parish Constable) .... Mr. WESTON
Andrew Mr. SMITH | Thomas, Mr. FRANCIS | William, Mr. JONES
Lieut. Pr[illegible] .... Mr. WILLIAMS | Sailor, ... Mr. THOMAS
Alice, (beloved by Miles and Walter) .... Mrs. WESTON
Bella, ... Miss E. M. DURET | Lucy, ... Miss GATES
Dame Barnard, ... Mrs. HARGREAVE | Villagers, &c.
Alice, ... Mrs. WESTON

Act 2nd.

A LAPSE OF FIVE YEARS IS SUPPOSED TO TAKE PLACE.

SUMMER.

" And after he came Jolly June arrayed
All in green leaves, as he a player were." —Spenser.

Captain Bertram .... Mr. PRESTON | Farmer Plowfield .... Mr. GATES
Walter Barnard (a Sailor) .... Mr. WATKINS | Andrew .... Mr. SMITH.
Grampus (an Outcast) .... Mr. HARDING | Thomas .... Mr. FRANCIS
Jemmy Starling (a married man) .... Mr. TAYLOR | William .... Mr. JONES.
Marmaduke Magog, (Parish Beadle) .... Mr. WESTON.
Blackadder .... Mr. THOMAS. | Barbelot (a Frenchman) .... Mr. Mc GREGOR. | Jack Avery Mr. BIRD. | Smith .... Mr. WILSON.
Culverdine .... Mr. MATTHEWS
Alice .... Mrs. WESTON | Bella (a Bride) .... Miss E. M. DURET. | Lucy .... Miss GATES | Mrs. Starling .... Miss E. GATES.

A COMIC SONG BY MR. WESTON.

By desire, THE BATTLE OF MINDEN will be Recited, by Miss CLARA HARDING.

A Favourite Dance, 'The Highland Fling,' by Miss E. GATES

A POPULAR SCENE FROM SHAKSPEARE'S TRAGEDY OF

OTHELLO,

Othello .... Mr. PRESTON | Iago .... Mr. R. STOTT

To be followed by a Novel Entertainment embodying a series of beautiful TABLEAUX OR LIVING PICTURES, consisting of Delineations of

THE PASSIONS,

By Mr. HARDING.

FEAR
Illustration—Maternal Love.
ANGER
Illustration—Wat Tyler and his Daughter
DESPAIR
Illustration—Ugolino's Dungeon

HOPE
Illustration—The Father's Return
REVENGE
Illustration—The Battle Hour,
JEALOUSY
Illustration—The Surprise.

MELANCHOLY.
Illustration—The Letter.
CHEERFULNESS
Illustration—The Vintage.
FINALE
Allegorical Group—Mount Parnassus.

SONG, THE WOLFE, BY Mr. THOMAS, FOR THIS NIGHT ONLY.

A PAS SEUL, BY MISS CLARA HARDING.

THE WHOLE TO CONCLUDE WITH THE

SWISS COTTAGE,

Nanis Tuck (a young farmer) .... T. TAYLOR.
Max (a Swiss Soldier) .... Mr. M. WATKINS
Lisette Gaiersteen (Sister to Max) .... Miss E. MARIE DURET
Louise .... Miss GATES. | Janet .... Mrs. HARGRAVE
Swiss Peasants.

Boxes, 3s.—Upper Boxes, 2s. 6d.—Pit, 1s. 6d.—Gallery, 6d.

Tickets to be had at the [illegible] Inn, Long Millgate; [illegible], Castle Field; Royal [illegible], [illegible] Lane; Railway Inn, [illegible]; Farmers' Arms, [illegible] Yard; Black Moor's Head, Old Church Yard; and all the Trade Society Houses.

John [illegible], Printer, Prince's Court, Market Street

حفلة خيرية لصالح مجلدي الكتب المضربين.

أن يهتموا»[59]. وكلا المثالين يتحدى أو يعارض فكرة أن الرأسمالية وصناعات الثقافة الرأسمالية هما موحّدتان وغير متناقضتين.

يبرز ويليس أيضاً أن من التبسيط الافتراض بأن تأثيرات الاستهلاك يجب أن تعكس نوايا الإنتاج. وكما يُوَضِّح تيري لوفيل (2009) Terry Lovell. مستنداً إلى أعمال ماركس (c1976)، **فإن السلعة الرأسمالية لها وجود مضاعف، باعتبارها قيمة الاستخدام وقيمة** التبادل. وتُشير قيمة الاستخدام إلى «قدرة السلعة على إشباع حاجة إنسانية ما» (539). يقول ماركس، إن مثل هذه الحاجات «قد تنبع من المعدة أو من الخيال» (المرجع نفسه). وقيمة التبادل للسلعة هي مقدار النقود المتحققة عندما تباع السلعة في السوق. وما هو على المحك لحُجَّة ويليس، كما أوضح لوفيل، «أن قيمة الاستخدام للسلعة لا يمكن معرفتها مقدماً قبل تقصي الاستخدام الفعلي للسلعة» (540). وعلاوة على ذلك، كما يشير لوفيل، فإن السلع التي تُصنع منها الثقافة الشعبية:

> ذات قِيَم استخدام مُختَلِفة للأفراد التي يستخدمونها ويشترونها أكثر مما هي لدى الرأسماليين الذين ينتجونها ويبيعونها، وبدورها، للرأسمالية ككل. وقد نفترض أن الناس لا يشترون هذه المصنوعات اليدوية الثقافية من أجل عرض أنفسهم للأيديولوجية البورجوازية... ولكن لإشباع طائفة من الحاجات المُختَلِفة التي يمكن تخمين ما هي فقط في غياب التحليل والتقصي. وليس هناك من ضمانة في أن قيمة الاستخدام للشيء الثقافي بالنسبة لمشتريه ستكون حتى متوافقة مع منفعتها للرأسمالية كأيديولوجية بورجوازية (542).

يساعد كل ما نشتريه تقريباً في إعادة إنتاج النظام الرأسمالي اقتصادياً. ولكن كل ما نشتريه لا يساعد بالضرورة في تأميننا باعتبارنا «موضوعات» للأيديولوجية الرأسمالية. على سبيل المثال، لو أنني ذهبت إلى مظاهرة معادية للرأسمالية، فإن سفري، وطعامي، وإقامتي، وملابسي، إلخ. تسهم جميعها في إعادة إنتاج النظام الذي أرغب في الإطاحة به. لذا، رغم أن معظم استهلاكي، إن لم يكن كله، «رأسمالي»، فإن هذا لا يمنعني من أن

أكون مناهضاً للرأسمالية. هناك دائماً تناقض محتمل بين قيمة التبادل وقيمة الاستخدام. الشغل الشاغل الرئيسي للإنتاج الرأسمالي هو قيمة التبادل التي تقود إلى فائض القيمة (الربح). وهذا لا يعني، بالطبع، أن الرأسمالية غير مهتمة في قيمة الاستخدام: من دون قيمة استخدام فإن السلع لن تباع (لذا يُبْذَل كل جهد لحفز الطلب). ولكن ذلك لا يعني فعلاً أن بحث الفرد الرأسمالي عن فائض القيمة يمكن أن يكون غالباً على حساب الحاجات الأيديولوجية العامة للنظام ككل. وكان ماركس أكثر وعياً لمعظم التناقضات في النظام الرأسمالي. ففي مناقشة الطلبات الرأسمالية التي يجب على العمال أن يُوَفِّروها في سبيل تَحمُّل تقلبات الركود والازدهار، فإنه يشير إلى التوتر الذي يمكن أن يوجد بين «العامل كمنتج» و«العامل كمستهلك»:

> يُطالب كل رأسمالي أن يُوَفِّر العاملون لديه، ولكن فقط عماله، لأنهم يقفون أمامه كعمال، ولكن ليس بقية عالم العمال بأي حال من الأحوال، لأن هؤلاء يقفون تجاهه كمستهلكين. ورغم كل الخطب «الورعة»، فإنه يبحث عن وسائل لحثّهم على الاستهلاك، ولإعطاء بضاعته سحراً جديداً، وللإيحاء لهم بحاجات جديدة، بثرثرة مستمرة، إلخ. (Marx, 1973: 287).

ويزيد من تعقيد الوضع التوترات بين رؤوس أموال بعينها وبين الرأسمالية ككل. واهتمامات الطبقة العامة - ما لم تُفرَض قيود معينة، ورقابة، إلخ - تأخذ في العادة المكان الثاني بعد اهتمامات رأسماليين معينين في البحث عن القيمة المضافة:

> إذا كان من الممكن استخراج القيمة المضافة من إنتاج السلع الثقافية التي تتحدّى، أو حتى تُخرّب، الأيديولوجية المسيطرة، فعندئذ، ومع تساوي كُلّ الأمور الأخرى، فإنه في مصلحة رأسماليين مُعيّنين الاستثمار في إنتاج مثل هذه السلع. وما لم تمارس ضوابط طبقية جماعية، فإنّ سعي الفرد الراسمالي للقيمة المضافة قد يؤدي إلى أشكال من الإنتاج الثقافي التي هي تتعارض مع مصالح

الرأسمالية ككل (Lovell, 2009: 542-3).

يتطلب استكشاف مثل هذا الاحتمال تركيزاً خاصاً على الاستهلاك مقابل الإنتاج. وهذا لا ينفي ادِّعاء الاقتصاد السياسي أن التحليل الكامل ينبغي أن يأخذ في الحُسبان التقديرات التكنولوجية والاقتصادية. ولكن يجب التأكيد إذا كان تركيزنا هو الاستهلاك، فيجب عندئذ أن يكون تركيزنا هو الاستهلاك كما تمت تجربته وليس كما يجب أن يُجرّب مع الأخذ بالاعتبار تحليل مسبق لعلاقات الإنتاج.

يغفل من يقفون على اليسار الأخلاقي والتشاؤمي الذين يهاجمون العلاقات الرأسمالية للاستهلاك أن العلاقات الرأسمالية للإنتاج هي الجائرة والمستغلة، وليس خيار المستهلك الذي تُسهِّله السوق الرأسمالية. ويبدو أن هذه هي أيضاً النقطة التي يثيرها ويليس. لقد سمح اليساريون والأخلاقيون ومتشائمو اليسار لأنفسهم بأن يقعوا في فخ حجج النخبويين والرجعيين التي تَدَّعي أن المزيد من (الكمية) تعني دائماً (جودة) أقل.

من المهم التمييز بين قوة الصناعات الثقافية وقوة نفوذها. وكثيراً ما يتم الخلط بين الاثنين، ولكنهما ليسا بالضرورة نفس الشيء. ومشكلة نهج الاقتصاد السياسي هو أنه في كثير من الأحيان يفترض أنهما نفس الشيء. وشركة وارنر بروذرز Warner Bros هي دون شك جزء من شركة قوية متعددة الجنسيات، تتعامل بسلع رأسمالية. ولكن بمُجَرَّد أن يتم تأسيس ذلك، فماذا بعد؟ هل يتبع ذلك، على سبيل المثال أن جميع منتجات وارنر بروذرز تحمل الأيديولوجية الرأسمالية؟ ورغم ما قد يقوله أو يَقِرُّ به فريق REM على سبيل المثال، خلافاً لذلك، هل هم حقيقة مُجَرَّد مُرَوِّجين للأيديولوجية الرأسمالية؟ وأولئك الذين يشترون أسطواناتهم، أو يدفعون لرؤيتها مباشرة، هل هم حقيقة يشترون في النتيجة أيديولوجية رأسمالية، وتم خداعهم برأسمالية متعددة الجنسيات، وتم إعادة إنتاجهم كرعايا رأسماليين، على استعداد لإنفاق المزيد والمزيد من النقود ليستهلكوا المزيد والمزيد من الأيديولوجية؟ المشكلة مع هذا النهج أنه يفشل في الاعتراف تماماً بأن الرأسمالية تنتج سلعاً رأسمالية على أساس قيمتها التبادلية، في حين أن الناس يميلون لاستهلاك سلع الرأسمالية على أساس قيمتها الاستعمالية. وهناك نوعان من الاقتصاد يسيران على طريقين

متوازيين: اقتصاد الاستعمال، واقتصاد التبادل - ولا يمكننا فهم أحدهما باستجواب الآخر فقط. نحن لا نفهم الاستهلاك بتحطيمه إلى إنتاج، ولا نستطيع فهم الإنتاج بقراءته مُجَرَّداً من الاستهلاك. وبالطبع، فإنّ الصعوبة ليست في الإبقاء عليهما منفصلين، ولكن في تقريبهما في علاقة يمكن تحليلها بشكل مُجدٍ. لكن إذا كان اهتمامنا عند دراستنا للثقافة الشعبية هو في مخزون السلع المتاحة للاستهلاك، فعندها يكون الإنتاج هو قلقنا الرئيسي، في حين إننا إذا كنا مُهتَمين في اكتشاف المتع الخاصة لنص أو ممارسة معينة، فإن تركيزنا الرئيسي يجب أن يكون على الاستهلاك. وفي كلا الحالتين يتحدّد نهجنا بالأسئلة التي نسعى للإجابة عليها. وعلى الرغم من أنه صحيح تماماً أنه في الوضع البحثي المثالي - إذا أُعْطِي الوقت والتمويل المناسبان - فإن التحليل الثقافي يبقى غير مكتمل إلى أن يتمّ ربط الإنتاج والاستهلاك جدلياً، ولن يكون الحال كذلك دائماً في العالم لحقيقي للدراسات. وعلى ضوء ذلك، فإن تأكيد الاقتصاد السياسي بأنه يُوَفِّر النهج الصحيح الوحيد حقيقة لدراسة الثقافة الشعبية ليس غير صحيح فقط، ولكن، إن تم تصديقه بشكل واسع، فقد ينتهي إلى إحدى نتيجتين، إما تشويه مختزل، أو خنق كامل لبحوث الدراسات الثقافية.

الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية: إعادة النظر في الهيمنة

إن نقد الدراسات الثقافية المقدم من الاقتصاد السياسي مهم ليس لما يقوله ولكن لأنه يسترعي الانتباه إلى سؤال، غني عن القول، أنه هو نفسه لا يجيب عليه. السؤال هو كيف نُبْقي في النظرة التحليلية «ظروف وجود» النصوص والممارسات للحياة اليومية. والمشكلة مع وضع التحليل المقدم من الاقتصاد السياسي هو أنه يتناول فقط بداية عملية صنع الثقافة. وما يَصِفونه يمكن فَهْمه بشكل أفضل، ولنستعرْ عبارة ستيوارت (هول 1996c) على أنه «تحديد من قبل الاقتصادي في المقام الأول» (45). هناك ظروف اقتصادية، والخوف من الاختزالية الاقتصادية لا يمكنه فقط إبعادها بعيداً (p 233). ومع ذلك، فإن النقطة ليست ببساطة تفصيل هذه الأحوال، وإنتاج فهم لكيف تُولّد هذه الأحوال مخزوناً من السلع؛ فما هو مطلوب أيضاً هو فهم للطرق العديدة التي يختار

بها الناس، ويُخصّصون هذه السلع ويستخدمونها، ويصنعون منها ثقافة. بعبارة أخرى، فإن ما نحتاج إليه هو فهم للعلاقة بين «البنية structure» و«الوكالة agency». وذلك لن يتحقق بالتخلي عن أحد جانبي العلاقة. ولا شك أن هول (d1996) على حق في قوله إنَّ عدداً من الناس العاملين في الدراسات الثقافية قد تحولوا في بعض الأوقات بعيداً عن التفسيرات «الاقتصادية»:

> لقد كان ما نتج عن التخلي عن مبدأ الحتمية الاقتصادية ليس طُرقاً بديلة للتفكير بأسئلة حول العلاقات الاقتصادية وتأثيراتها، مثل «ظروف وجود» ممارسات أخرى...، ولكن بدلاً من ذلك نتج إنكارٌ هائلٌ، وعملاقٌ وبليغٌ. وحيث أن الاقتصاد بمعناه الواسع لم يفعل ذلك بالتأكيد، وكأنه كما كان من المفترض أن يفعل، الحركة الحقيقية للتاريخ «تقررت» «في اللحظة الأخيرة»، إنها لم توجد أبداً على الإطلاق» (258).

ويصف هول هذا بأنه «فشل لتنظيرات عميقة جداً... ومعطلة كثيراً، بحيث... إنها قد مَكَّنت نماذج أضعف بكثير ومفهومية أكثر غنى بكثير لتستمر في الانتعاش والسيطرة على الميدان» (المرجع نفسه). والعودة إلى هناك يجب أن تكون إلى النظر في «ظروف الوجود»، ولكنها لا يمكن أن تكون عودة إلى نوع التحليل المشمول بالاقتصاد السياسي، الذي يُفتَرض فيه أن «الوصول» هو نفس الشيء كالأخذ والاستعمال، وأن الإنتاج يُخبرنا بكل ما نحتاج إلى معرفته عن النصية والاستهلاك. ولا هي مسألة الحاجة إلى مَدِّ جسور إلى الاقتصاد السياسي؛ فما هو مطلوب، كما استقصت ذلك بإمعان ماكروبي وآخرون، هو عودة إلى ما كان، منذ سبعينيات القرن العشرين، أكثر تركيز نظري مقنع ومتماسك للدراسات الثقافية (البريطانية) – نظرية الهيمنة.

توافق ماكروبي على أن الدراسات الثقافية تواجه تحدياً جذرياً حين حَلّت المناقشات حول ما بعد الحداثة وما بعد التحديث مكان المناقشات المألوفة أكثر حول الأيديولوجية والهيمنة. وهي تُجادل في أنها قد استجابت بطريقتين. فمن ناحية، كان هنا أولئك الذين

دافعوا عن عودة إلى يقينيات الماركسية. وفي حين أنه من ناحية أخرى، فإن من تَحوَّلوا إلى الاستهلاك (مفهوماً بحصرية كبيرة بمعاني المتعة وصنع المعاني). وفي بعض النواحي، كما هي تُمَيِّز، فإن هذا عودة تقريباً إلى مناظرات البنيوية/ الثقافية لأواخر سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشرين. ويمكن رؤيته أيضاً كأداء آخر للعب جانب واحد من إحدى جدليات ماركس (1977) ضد الجانب الآخر (نحن مصنوعون بالتاريخ/ نحن نصنع التاريخ). وترفض ماكروبي (1994) عودة إلى «نموذج فوق بنيوي أساسه فج وميكانيكي، وأيضاً أخطار متابعة نوع الشعبوية الثقافية إلى نقطة حيث أي شيء يُستَهلَك وشعبي يُرى أيضاً كمعارضة» (39). وبدلاً من ذلك، فإنها تدعو إلى «توسعة للتحليل الثقافي الغرامشي» (المرجع نفسه)؛ وإلى عودة إلى تحليل ثقافي إثنوغرافي يؤخذ كهدف للدراسة «التجربة المعاشة التي تتنفس الحياة في... المواضيع الجامدة [السلع التي تقدمها الصناعات الثقافية]» (27).

تؤكّد نظرية الهيمنة ما بعد الماركسية في أحسن أحوالها على أن هناك دائماً حواراً بين عمليات الإنتاج ونشاطات الاستهلاك. ويجابه المستهلك دائماً نصاً أو ممارسة في وجودهما المادي نتيجة لأحوال أو ظروف إنتاج حاسمة. ولكن بنفس الطريقة، يُجابَهُ النص أو الممارسة بمستهلك هو في المحصلة ينتج في الاستعمال سلسلةً من المعنى/ المعاني المحتملة - وهذه لا يمكن قراءتها دون مادية النص أو الممارسة - أو الوسائل أو العلاقات لإنتاجها[60].

أيديولوجية الثقافة الجماهيرية

علينا أن نبدأ من هنا والآن، وأن نعترف بأننا (كل واحد منا) نعيش في عالم مُسَيطَرٌ عليه من قبل الرأسمالية المتعددة الجنسيات، وسنستمر في ذلك في المستقبل المنظور - «تشاؤم الذكاء، وتفاؤل العزيمة»، كما قال غرامشي (1971: 175). وينبغي لنا أن نرى أنفسنا - جميع الناس وليس فقط المفكرون الطليعيون - بمثابة مساهمين فاعلين في الثقافة: نختار، ونرفض، ونصنع المعاني، ونُحدِّد القيم، ونقاوم، ويجري خداعنا والتلاعب بنا. وهذا لا

يعني أنه يجب أن ننسى «سياسة التمثيل». ما يجب أن نفعله (وهنا أنا أتفق مع آنج) هو أن نرى أنه رغم أن المتعة سياسية، فإن المتعة والسياسة يمكن أن يكونا مختلفين في الغالب. والإعجاب بمسلسل «ربات بيوت يائسات» أو مسلسل «سوبرانوز»، لا يقرر سياستي، أو يجعلني أكثر يسارية أو أقل يسارية. هناك المتعة وهناك الشؤون السياسية. بإمكاننا الضحك على التشوهات، والمراوغات، والإنكارات، في نفس الوقت الذي نُرَوِج فيه للسياسة التي تقول هذه تشوهات ومراوغات وإنكارات. يجب أن نُعَلِّمَ أحدنا الآخر أن يَعْرِفَ، وينحازَ سياسياً، ويُميِّزَ الفرق بين الصيغ المُختَلِفة للواقع، وأن يعرف أن كلاً منها قد يتطلب سياسات مُختَلِفة. هذا لا يعني نهاية السياسة الثقافية النسوية أو الاشتراكية، أو نهاية الصراع حول تمثيل «العرق»، والطبقة، والجنسانية، والإعاقة، والجنسوية، ولكن يجب أنْ يعني الانفصال النهائي عن «الثقافة والحضارة» الإشكالية، بإلحاحها المنهِك في أن أنماطاً معينة من الاستهلاك تقرر قيمة المرء أخلاقياً وسياسياً.

وفي نواح كثيرة، كان هذا الكتاب عما تدعوه آنج «أيديولوجية الثقافة الجماهيرية». وضد هذه الأيديولوجية، فإنني قد طَرَحْتُ أنماط المتعة في الاستهلاك، واستهلاك المتعة، وأنا على وعي بأنني أجازف بشكل مستمر بالدفاع عن شعبوية ثقافية غير متفقة مع معايير النقد المعروفة، وفي نهاية الأمر، فإنني حاولت أن أُثْبِتَ أن الثقافة الشعبية هي ما نصنعه نحن من السلع والممارسات المُسَلّعة المتاحة من قبل صناعات الثقافة. ولإعادة صياغة ما قلته في مناقشة دراسات ما بعد الماركسية الثقافية، فإنّ صُنْعَ الثقافة الشعبية («الإنتاج في الاستعمال»)[6] يمكن أن يكون مُقَوِياً للتبعية ومقاوماً للتفاهمات السائدة في العالم. ولكنّ هذا لا يعني القول إن الثقافة الشعبية هي دائماً مُمَكّنة ومقاومة. وإنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك يكون سلبياً أحياناً، وإنكار أن مستهلكي الثقافة الشعبية هم مغفلون ثقافيون لا يعني إنكار أن صناعات الثقافة تسعى إلى التلاعب. ولكنها إنكار أنَّ الثقافة الشعبية ليست إلا أكثر بقليل من مشهد متدهور من التلاعب التجاري والأيديولوجي، والمفروضة من فوق من أجل تحقيق الربح وتأمين السيطرة الاجتماعية. وتؤكّد الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية على أن تقرير

مثل هذه الأمور يتطلب اليقظة وانتباهاً لتفاصيل الإنتاج والنصي والاستهلاك. وهذه ليست بالأمور التي يمكن أن تُقرَّر مرة واحدة وإلى الأبد بلمحة نُخْبَوِيّة وسخرية متعالية (خارج الحالات الطارئة للتاريخ والسياسة). كما أنه لا يمكن قراءتها بعيداً عن لحظة الإنتاج (تحديد المعنى، والمتعة، والأثر الأيديولوجي، واحتمال الإدماج، أو الإنتاج نفسه): وهذه فقط جوانب من سياقات «الإنتاج في الاستعمال»؛ وإنه، في نهاية المطاف، في «الإنتاج في الاستعمال» يمكن (بشكل طارئ) أن تقرر أسئلة المعنى، والمتعة، والتأثيرات الأيديولوجية، والاندماج أو المقاومة.

ومثل هذه الحُجَّة، لن تُقنِع المنظرين الأيديولوجيين للثقافة الجماهيرية الذين يبدو أن أصواتهم تعلو فجأة، وتزداد إلحاحاً، خلال فترة كتابة الطبعة الأولى من هذا الكتاب. وأنا أُفكِّر في حالة ذعر وسائل الإعلام البريطانية والأمريكية حول التهديد لسلطة الثقافة الرفيعة - المناظرات حول إسكات أصوات «الصواب السياسي» و«التعددية الثقافية». يستعمل «القانون» بمهارة كسكين ليقطع بعيدا التفكير النقدي. وهم يرفضون بغطرسة ما يدعوه معظمنا ثقافة. ويقولون إن الثقافة الشعبية (أو أكثر اعتياداً، الثقافة الجماهيرية) والثقافة الرفيعة (أو أكثر اعتياداً الثقافة فقط) هي مُجَرَّد طريقة أخرى لقول «هم» و«نحن». إنهم يتكلمون بسلطة ودعم خطاب قوي من خلفهم. ومن يرفض منا هذا الخطاب، بإدراكنا نُخْبَوِيّة تفكيره وجهله (عدم تفكيره)، يجدون أنفسهم غالباً مع دعم خطابي فقط من أيديولوجية الشعبوية (وغالباً ما يكون معطلاً بشكل مساوٍ). ومهمة أساليب التعليم الجديدة للثقافة الشعبية هي إيجاد طرق عمل لا تقع ضحية للميول المُعَطِلة لنُخْبَوِيّة رافضة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى «نازعة لسلاح» المناهضة للفكر. ورغم أن هذا الكِتاب لم يؤَسِس أي طرق جديدة للعمل، فإنني آمل أن يكون على الأقل قد وضع خريطة للمناهج القائمة بطريقة تساعد في جعل الاكتشافات المستقبلية إمكانية حقيقية لدارسي الثقافة الشعبية الآخرين.

قراءات إضافية

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture*: A *Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. إنه كتاب مصاحب لهذا الكتاب. يحتوي على أمثلة عن معظم الأعمال التي يتم تناولها هنا. ولهذا الكتاب والكتاب المصاحب دعم من موقع إلكتروني تفاعلي (www.pearsoned.co.uk/storey). وللموقع الإلكتروني روابط بمواقع مفيدة ومصادر إلكترونية أخرى.
- Bennett, Tony, *Culture: A Reformer's Science*, London: Sage, 1998.. مجموعة مقالات لأحد أبرز الشخصيات في هذا المجال، وتتراوح بين التاريخ الحديث وممارسة الدراسات الثقافية.
- During, Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader*, 2nd edn, London: Routledge, 1999. مختارات جيدة من المواد التي تقدّمها شخصيات بارزة في هذا المجال.
- Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence, Hall, Stuart (eds). *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*. مجموعة ممتازة من المقالات التي تتناول عمل ستيوارت هول.
- Gray, Ann and Jim McGuigan (eds), *Studying Culture: An Introductory Reader*, London: Edward Arnold, 1993d. مختارات جيدة من المواد التي تقدّمها شخصيات بارزة في هذا المجال.
- Grossberg, *Lawrence, Bringing it all Back Home: Essays on Cultural Studies*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997. مجموعة ممتازة من المقالات النظرية لأحد الشخصيات البارزة في هذا المجال.
- Grossberg, Lawrence, *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997 مجموعة ممتازة من المقالات النظرية لأحد الشخصيات البارزة في الدراسات الثقافية.

- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson and Paula Treichler (eds), *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992 تتكوّن المجموعة من أربعين مقالة (يلي معظمها نقاش). مقدّمة ممتازة للنقاشات الحديثة نسبياً في الدراسات الثقافية.
- Morley, David and Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 1995 كتاب رائع. يقدّم مقابلات ومقالات (عن ستيوارت هول وبواسطته). وتنسج معاً صورة عن ماضي الدراسات الثقافية وحاضرها ومستقبلها المحتمل.
- Munns, Jessica and Gita Rajan, *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, New York: Longman, 1995. كتاب جيد التنظيم يضمّ مختارات جيدة من المقالات المثيرة للاهتمام.
- Storey, John (ed.), *What is Cultural Studies? A Reader*, London: Edward Arnold, 1996. مختارات ممتازة من المقالات التي تحاول بطرق مختلفة الإجابة عن سؤال، «ما هي الدراسات الثقافية؟»

الحواشي

1. للاطلاع على بحث عن شكسبير باعتباره ثقافة شعبية في أمريكا في القرن التاسع عشر، انظر Lawrence Levine (1988).
2. يحدّد سلافوج زيزيك التقييم الرجعي الذي ثبّت المكانة الحالية للأفلام السوداء:

لقد بدأت بالوجود فقط عندما اكتشفها النقاد الفرنسيون في الخمسينيات (فلا عجب أن يستخدم المصطلح الفرنسي لتسمية هذا النوع الأدبي *film noir*). وما كان في أمريكا نفسها، سلسلة من الإنتاجات المنخفضة الموازنة ذات المكانة النقدية المنخفضة، تحوّل على نحو إعجازي، بتدخّل التحديق الفرنسي، إلى موضوع سامٍ للفن، كأنها حلية سينمائية للوجودية الفلسفية. وأصبح المخرجون الذين كانوا يحظون بمكانة الحرفيين الماهرين في أحسن الأحوال صنّاع أفلام لكل منهم رؤية مأساوية فريدة عن الكون. (112)

3. للاطلاع على بحث عن الأوبرا في الثقافة الشعبية، انظر Storey, 2002a, 2003 and 2006.
4. انظر Storey, 2003 and 2005.
5. يشير جون دوكر (1994) إليها باعتبارها «دارسة تراث عرقي استعمارية تحدّق بنفور في الطرق البربرية للشعب الغريب والمجهول» (25).
6. لا يقدّم لنا ليفيز رواية مثالية عن الماضي فحسب، وإنما يضفي المثالية على رواية بورن نفسه، ولا يذكر انتقاداته للحياة الريفية.
7. تجدر الإشارة إلى أن فرويد، خلافاً لفان دن هاج، يشير إلى جميع الفن، وليس الثقافة الشعبية فقط.

8. للاطلاع على مثال ممتاز «التاريخ من أسفل»، انظر Chauncey (1994). كما يشرح تشونسي، «يوحي تركيزي على مراقبة الجنسانية على مستوى الشارع بأن المحاجات الأخرى التي يقوم عليها الكتاب أن تواريخ المثلية الجنسية – والجنس والجنسوية على العموم – تعاني من فرط الاعتماد على خطاب النخبة. العناصر الأكثر قوة في المجتمع الأمريكي وضعت الخرائط الرسمية للثقافة... وفي حين أن هذا الكتاب يقدّر هذه الخرائط، فإنه أكثر اهتماماً في إعادة رسم الخرائط المحفورة في شوارع المدن بالعادة اليومية، والمسارات التي ترشد ممارسات الرجال حتى إذا لم تنشر البتة أو تصبح رسمية بخلاف ذلك... يسعى هذا الكتاب إلى تحليل... التمثيل المتغيّر للمثلية الجنسية في الثقافة الشعبية والممارسات الاجتماعية على مستوى الشارع، والديناميكيات التي أثّرت في طرق تسمية الرجال المثليين الناشطين، وفي فهمهم لأنفسهم، وتفاعلهم مع الآخرين» (26–27).

9. أذكر في المدرسة الثانوية أستاذاً شجّعنا على إحضار أسطواناتنا إلى دروس الموسيقى. البيتلز، وديلون، وستونز. وكان الصف ينتهي دائماً بالطريقة نفسها – يحاول إقناعنا بالخطأ الجوهري لذوقنا الموسيقي المراهق.

10. انظر Storey (1992).

11. انظر *New Left Review* (1977).

12 انظر Stedman Jones (1998).

13. انظر Storey (1985).

14. «يمكننا أن نكون معاً» We Can Be Together من ألبوم فولنتيرز *Volunteers* (1969).

15. انظر Storey (2009).

16. يقدّم فيلم «طبيعة إنسانية *Human Nature*» عرضاً ظريفاً لهذه الفكرة. يستخدم فرويد (1985) ثوران بركان بومبيي في سنة 55 وسيلة لشرح الكبت وكيف نلغي عمله. «ليس هناك في الواقع تشبيه للكبت، حيث

يتم عن طريقه جعل شيء في العقل بعيد المنال ومحفوظاً، أفضل من الدفن على الطريقة التي سقط فيها ضحايا بومبيي الذين يمكن أن يظهروا ثانية بفعل عمل الرفوش» (65)

17. في الألمانية الأصلية الأنا والأنا العليا والهو Ich (أنا) وüber–Ich (فوق الأنا) وes (هو).

18. يبدو أن طريقة بحث فرويد لتجربة الفتاة لعقدة أوديب، وبخاصة اللغة التي يستعملها، توحي أن الفهم الحقيقي للعملية لم يكن مهماً له.

19. تجدر الإشارة إلى أن فرويد (1977) يعتقد أن هناك طريقتين لنفي عقد أوديب: «إيجابية»، تنتج الجنسية الغيرية، وسلبية تنتج الجنسية المثلية. «فقد يأخذ الولد دور أمه ويحب من قبل والده» (318).

20. «كما علّق شاعر ظريف بحقّ، المرآة تصنع جيداً بالتأمّل قليلاً قبل أن تعيد صورتنا إلينا» (Lacan, 1989: 152).

21. للاطلاع على جماليات بريخت، انظر Brecht (1978).

22. مقالتا بارث Myth today«الخرافة اليوم» ووليامز «تحليل الثقافة The analysis of culture» من النصوص المؤسسة للدراسات الثقافية البريطانية.

23. تشبه صيغة بارث كثيراً مفهوم «الاستجواب» الذي طوره لويس ألتوسير بعد بضع سنوات (انظر البحث في الفصل الرابع).

24. تعمل الأسطورة على طريقة مفهوم فوكو عن السلطة، إنها منتجة (انظر لاحقاً في هذا الفصل).

25. انظر الرابط: http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/6108496.stm.

26. إذا أدخلت جيرمي كايل في محرّك بحث على «يوتيوب» ستجد محاكاة جون كلشو الساخرة الرائعة. يلتقط كلشو ببراعة العدائية، وخطاب البقة الاجتماعية، والاعتداد بالنفس الذي يتسم به هذا النوع من البرامج.

27. تم نشر مقالة ملفي في مختارات عشر مرات على الأقل.

28. بناء على رسم في داير Dyer (1999: 376).

29. شارلوت لامب، في الأصل في صحيفة «الغارديان»، 13 سبتمبر 1982 (نقلاً عن Coward, 1984: 190).
30. وجدت جانيس رادواي هذا الرقم غير معقول.
31. بطريقة مماثلة، ربما تكون قراءة كتب إنيد بلايتون «السبعة الخفيّون» Secret Seven في الطفولة - بإجرائها الجماعي الاضطراري - قد مهّدت الطريق للاشتراكية عند البلوغ.
32. انظر Bennett (1983) وStorey (1992).
33. توفي أنتوني في ديسمبر 1999. وقد عرفته بمثابة أستاذ وزميل. وعلى الرغم من أنني غالباً ما خالفته الرأي، فإن تأثيره على عملي وعمل الآخرين كبير.
34. يستخدم بتلر مصطلح «مصفوفة الجنس المتغاير» لتسمية تلك الشبكة من الفهم الثقافي التي تتوطّن من خلالها الأجسام والجنسانية والرغبات... وذلك نموذج استطرادي/ معرفي مهيمن لفهم الجنسانية يفترض أنه كي تتسق الأجسام وتكون ذات معنى لا بد وجود جنس مستقر معبّر عنه من خلال جندر مستقر (الذكورة تعبر عن الذكور، والأنوثة تعبّر عن الإناث) محدّد تعارضياً وتراتبياً من خلال الممارسة القسرية للجنسية الغيرية» (194).
35. تشير إستر نيوتن (Newton, 1999)، التي استخدم بتلر عملها إلى فكرة أن «الأطفال يتعلّمون هوية الدور الجنسي قبل أن يتعلموا أي خيارات جنسية موضوعية. بعبارة أخرى، أعتقد أن الأطفال يتعلّمون أنهم صبيان أو بنات قبل أن يدركوا أن الصبيان يحبّون البنات فقط والعكس بالعكس» (108). وقد كتب هاورلد بيفر (Harold Beaver, 1999) «الطبيعي ليس الرغبة الجنسية الغيرية أو المثلية وإنما الرغبة فحسب... الرغبة تشبه جاذبية الحقل المغنطيسي، المغنطيس يجذب الجسم إلى الجسم» (161).
36. كما تشرح نيوتن (Newton, 1972)، «إذا كان يمكن تحقيق سلوك الدور الجنسي عن طريق الجنس (الخطأ)، فإن ذلك يستتبع منطقياً أنه يتحقّق في الواقع، ولا يورث، عن طريق الجنس (الصحيح)» (103).

37. كتب غيري غوفين وكارول كنغ وجيري وكسلر أغنية «Feel Like A Natural Woman You Make Me». وقد سجّلت كارول كنغ الأغنية في ألبومها Tapestry. وتوجد نسخة أريثا فرانكلين في ألبومها *Greatest Hits*.

38. يشير هيوم إلى فرانسيس وليامز الذي تخرّج من جامعة كمبريدج ونال شهادة في الرياضيات.

39. للاطلاع على نسخة أكمل عن هذه المحاجّة، انظر Storey (2002b).

40. من الصعب تحديد موقع بروز الأصولية الدينية في شرط ليوتار ما بعد الحديث.

41. للاطلاع على مدخل نقدي لعصر الأنوار، انظر Porter (1990).

42. انظر Ricoeur (1981).

43. كانت المعارضة ممارسة شائعة في أوبرا القرن الثامن عشر. انظر Storey (2006).

44. لا شك في أن توسّع سوق مجموعات أقراص الفيديو الرقمي (DVD) ساهم في هذا التطوّر.

45. انظر Easthope (1991)، وConnor (1992)والنقاش بشأن القيمة بين أيشتوب وكونور في Connor in Textual Practice 4 (3) 1990 and 5 (3) 1991. انظر أيضاً Frow (1995).

46. انظر Thomkins (1985) وSmith (1988).

47. The Four Tops, 'It's The Same Old Song', *Four Tops Motown Greatest Hits*, Motown Record.

48. انظر Storey (2003).

49. ما يدعوه ماكغويغان الغرامشية الجديدة، أفضل أن أدعوه ما بعد الماركسية.

50. ثمة صديقان في الجامعة حيث أعمل، عبّرا عن الفكرة نفسها، وكل منهما يعمل في سجل مختلف قليلاً، وكانا قد اضطرا لتحمّل كثيراً من السرية بشأن تعلّقهما الطويل

ببرنامج «الدكتور هو»، وقد أظهرا وجود علامات مؤخّراً على الاستياء من الشعبية الجديدة الظاهرة لهذا المسلسل التلفزيوني. يبدو أن ديمقراطية الاستمتاع الجديدة تهدّد «ملكيتهما» التي قاتلا من أجلها لكل ما في «الدكتور هو».

51. إليك مثالاً عن «تكتيكات» الإنتاج الثانوي: على الرغم من أن والدي كانا يصوّتان دائماً لحزب العمال، فإنهما كانا يصوّتان منفصلين في الانتخابات. والسبب أن والدي كان دائماً يقبل توصيلة إلى مركز الاقتراع بسيارة بنتلي كبيرة يقودها عضو في المجلس المحلي من حزب المحافظين. في حين أن والدتي التي ولدت وترعرعت في بلدة تعدين في حقل فحم دورهام، وعاشت العواقب المريرة التي تلت إضراب سنة 1926، كانت ترفض حتى الموافقة على ركوب سيارة حزب المحافظين قائلة، «أرفض أن أشاهد ميتة في تلك السيارة». وكان والدي الذي نشأ وسط مصاعب الحياة العامة في سالفورد المدينة التي وصفت جيداً في قصة والتر غرين Walter Greenwood, *Love on the Dole*، يردّ دائماً بالطريقة نفسها: يؤكّد على أن هناك الكثير من الفكاهة في أن تقوده سيارة لحزب المحافظين من أجل التصويت لحزب العمال.

52. أعتقد أن أندي مدهورست (Andy Medhurst, 1999) يصف تلك الطريقة للتعليم بدقة بأنها «فرض تبشيري» (98).

53. انظر Storey (1999a).

54. يقدّم جنسون (Jenson, 1992: 9–20) حجة مقنعة على أن من المعقول أن تكون معجباً بجيمس جويس بالطريقة نفسها تقريباً لإعجابك بباري مانيلو.

55. كان على جمهور الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا أن يتعلّم النمط الجمالي للاستهلاك. انظر Storey (2006).

56. انظر بيريمان (Perryman, 2009) للاطلاع على بحث عن كيف ساعد مشجّعو «الدكتور هو» في إعادة البرنامج إلى التلفزيون.

57. للاطلاع على نقاش متعمّق بين الدراسات الثقافية والاقتصاد السياسي للثقافة، انظر *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 1995. انظر أيضاً

القسم السابع من *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education, 2009.

58. انظر Storey (1992).

59. انظر Storey (1994).

60. لا شك في أن لنموذج «دائرة الثقافة» الذي طوره غاي وزملاؤه (Gay et al., 1997) إسهام هائل في أعمال الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية.

61. يشير ماركس (Marx, 1976a) إلى أن «المنتج يحصل على الإنهاء الأخير في الاستهلاك... على سبيل المثال، الفستان يصبح فستاناً حقيقياً عندما يلبس، والمنزل غير المسكون ليس منزلاً حقيقياً في الواقع. بعبارة أخرى، المنتج، باعتباره مميّزاً عن مجرّد كائن طبيعي، لا يثبت نفسه على هذا النحو ويصبح منتجاً إلا بالاستهلاك» (19). هذا هو الفرق بين الكتاب والنص، الأول ينتجه الناشر، والثاني ينتجه القارئ.

المراجع

Abercrornbie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner (1980), *The Dominant Ideology Thesis*, London: Alien & Unwin.

Adorno, Theodor (1991a), 'How to look at television', in *The Culture Industry*, London: Routledge.

Adorno, Theodor (1991b), The schema of mass culture', in *The Culture Industry*, London: Routledge.

Adorno, Theodor (2009), 'On popular music', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Adorno, Theodor and Max Horkheimer (1979), *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso.

Althusser, Louis (1969), *For Marx*, London: Alien Lane.

Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy*, New York: Monthly Review Press.

Althusser, Louis (2009), 'Ideology and ideological state apparatuses', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Althusser, Louis and Etienne Balibar (1979), *Reading Capital*, London: Verso.

Anderson, Perry (1980), *Arguments within English Marxism*, London: Verso.

Ang, len (1985), *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen.

Ang, I. (1996) 'Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system', in *What* is *Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey. London: Edward Arnold.

Ang, len (2009), 'Feminist desire and female pleasure', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Arnold, Matthew (1896), *Letters* 1848-1888, Volume I, London: Macmillan.

Arnold, Matthew (1954), *Poetry and Prose*, London: Rupert Hart Davis.

Arnold, Matthew (1960), *Culture and Anarchy*, London: Cambridge University Press.

Arnold, Matthew (1960-77), *Complete Prose Works*, Volume III, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Amold, Matthew (1973), On *Education*, Harmondsworth: Penguin.

Austin, J.L., (1962), *How to* Do *Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.

Barrett, Michele (1982), 'Feminism and the definition of cultural politics', in *Feminism, Culture and Politics*, edited by Rosalind Brunt and Caroline Rowan, London: Lawrence & Wishart.

Barthes, Roland (1967), *Elements of Semiology*, London: Jonathan Cape.

Barthes, Roland (1973), *Mythologies*, London: Paladin.

Barthes, Roland (1975), *S/2*, London: lonathan Cape.

Barthes, Roland (1977a), The photographic message›, in *Image-Music-Text*, London: Fontana.

Barthes, Roland (1977b), 'Rhetoric of the image', in *Image-Music-Text*, London: Fontana. Barthes,Roland(1977c),The death of the author',in *Image-Music-Text*, London: Fontana. Barthes. Roland (2009), 'Myth today', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Baudrillard, Jean (1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St Louis: Telos Press.

Baudrillard, Jean (1983), *Simulations*, New York: Semiotext(e).

Baudrillard, Jean (2009), The precession of simulacra', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Beauvoir, Simone de (1984), *The Second Sex*, New York: Vintage.

Beaver, Harold (1999), 'Homosexual signs: in memory of Roland Barthes', in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject:* A *Reader*, edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Benjamin, Waiter (1973), The work of art in the age of mechanical reproduction', in *lllumination*s, London: Fontana.

Bennett, Tony (1977), 'Media theory and social theory', in *Mass Communications and Society* DE 353, Milton Keynes: Open University Press.

Bennett, Tony (1979), *Formalism and Marxism*, London: Methuen.

Bennett, Tony (1980), 'Popular culture: a teaching object', *Screen Education, 34*.

Bennett, Tony (1982a), 'Popular culture: defining our terms', in *Popular Culture: Themes and Issues* 1, Milton Keynes: Open University Press.

Bennett, Tony (1982b), 'Popular culture: themes and issues', in *Popular Culture* U203, Milton Keynes: Open University Press.

Bennett, Tony (1983), Text, readers, reading formations', *Literature and History, 9(2)*.

Bennett, Tony (1986), The politics of the popular', in *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.

Bennett, Tony (2009), 'Popular culture and the turn to Crarnsci', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Bentham, Ieremy (1995), *The Panopticon Writings*, edited and introduced by Miran Bozovic, London: Verso.

Bemstein, J.M. (1978), 'Introduction', in *The Culture Industry*, London: Routledge.

Best, Steven and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory: Critical Investigations*, London: Macmillan.

Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, translated by Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bowie, Malcolm (1991), *Lacan*, London: Fontana.

Brecht, Bertolt (1978), *On Theatre*, translated by John Willett, London: Methuen.

Brogan, D.W. (1978), The problem of high and mass culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication*, Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.

Brooker. Peter and Will Brooker (1997a), 'Introduction', in *Postmodern After-Images*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.

Brooker, Peter and Will Brooker (1997b), 'Styles of pluralism', in *Postmodern After-Images*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.

Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press.

Brunsdon, Charlotte (1991), 'Pedagogics of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen*, 32 (4).

Burke, Peter (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot: Scolar Press.

Burston, Paul and Colin Richardson (1995), 'Introduction', in A *Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, edited by Paul Burston and Colin Richardson, London: Routledge.

Butler, Iudith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge.

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1 Oth anniversary edn, New York: Routledge.

Butler, Judith (2000), 'Restaging the universal', in Contingency, Hegemony, Universality: *Contemporary Dialogues on the Left*, by Iudith Butler, Ernesto Ladau and Slavoj ZiZek, London, Verso.

Butler, Judith (2009), 'Imitation and gender insubordination', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Butler, Iudith, Ernesto Ladau and Slavoj Zizek (2000), *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London, Verso.

Canaan, Ioyce and Christine Griffin (1990), The new men's studies: part of the problem or part of the solution', in *Men, Masculinities and Social Theory*, edited by Ieff Hearn and David Morgan, London: Unwin Hyman.

Carey, Iames W. (1996), 'Overcoming resistance to cultural studies', in *What* Is *Cultural*

Studies? A Reader, edited by John Storey, London: Edward Arnold.

Certeau, Michel de (1984), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California, 1984.

Certeau, Michel de (2009), The practice of everyday life', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Chambers, lain (1988), *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, London: Routledge.

Chauncey, George (1994), *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York: Basic Books.

Chinn, Sarah E. (1997), 'Gender perormativity', in *The Lesbian and Gay Studies Reader: A Critical Introduction*, edited by Andy Medhurst and Sally R. Munt, London: Cassell.

Chodorow, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press.

Clark, Michael (1991), 'Remembering Vietnam', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.

Clarke, Gary (1990), 'Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures', in *On Record*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, New York: Pantheon.

Cleto, Fabio (ed.) (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Coleridge, Samuel Taylor (1972), *On the Constitution of the Church and State*, London: Dent.

Collins, lirn (1992), 'Postmodernism and television', in *Channels of Discourse, Reassembled*, edited by Robert C. Alien, London: Routledge, 1992.

Collins, lirn (2009), 'Genericity in the nineties', in *Cultural theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Connor, Steven (1989), *Postmodemist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell.

Connor, Steven (1992), *Theory and Cultural Value*, Oxford: Blackwell.

Coward, Rosalind (1984), *Female Desire: Women's Sexuality Today*, London: Paladin.

Creed, Barbara (2009), 'From here to modernity: feminism and postmodernism', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Creekmur, Corey K. and Alexander Doty (1995), 'Introduction', in *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, edited by Corey K. Creekmur and Alexander Dory, London: Cassell.

Curtin, Philip (1964), *Images of Africa*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Derrida, lacques (1973), *Speech and Phenomena*, Evanston: North Western University Press.

Derrida, lacques (1976), *Of Grammatology*, Baltimore: Iohns Hopkins University Press.

Derrida, lacques (1978a), *Writing and Difference*, London: Routledge &. Kegan Paul.

Derrida, lacques (1978b), *Positions*, London: Athlone Press.

Descartes, Rene (1993), *Meditations on First Philosophy*, London: Hackett.

DiMaggio, Paul (2009), 'Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Disraeli, Benjamin (1980), *Sybil, or the Two Nations*, Harrnondsworth: Penguin.

Dittmar, Linda, and Michaud, Gene (1990) (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Docker, John (1994), *Postmodemism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Dory, Alexander (1995), 'Something queer here', in *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, edited by Corey K. Creekmur and Alexander Dory, London: Cassell.

Dyer, Richard (1990), 'In defence of disco', in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, London: Routledge.

Dyer, Richard (1999), 'Entertainment and utopia', in *The Cultural Studies Reader*, 2nd edn, edited by Simon During, London: Routledge.

Eagleton, Terry (1983), *LiteraT}' Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.

Easthope, Antony (1986), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, London: Paladin.

Easthope, Antony (1991), *LiteraT}' into Cultural Studies*, London: Routledge.

Eco. Urnberto (1984), *Postscript to The Name of the Rose*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Engels. Frederick (2009), 'Letter to loseph Bloch', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Fekete. John (1987), 'Introductory notes for a postmodern value agenda', in *Life After Postmodemism*, edited by John Fekete, New York: St Martin's Press.

Fiedler, Leslie (1957), 'The middle against both ends', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.

Fiedler, Leslie (1971), *The Collected Essays of Leslie Fiedlet*, Volume 2, New York: Stein and Day.

Fiske, John (1987), *Television Culture*, London: Routledge.

Fiske, John (1989a), *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman.

Fiske, John (1989b), *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman.

Fiske, John (1994), *Media Matters: EVeT}'day Culture and Media Change*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel (1979), *Discipline and Punish*, Harmondswonh: Penguin.

Foucault, Michel (1981), *The HistoT}' of Sexuality*, Harmondswonh: Penguin.

Foucault, Michel (1989), *The Archaeology of Knowledge*, London: Routledge.

Foucault, Michel (2002a), 'Truth and power', in lames D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harrnondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (2002b), 'Question of method', in lames D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harmondswonh: Penguin.

Foucault, Michel (2002c), 'Truth and juridical forms', in lames D. Fabion [ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harmondswonh: Penguin.

Foucault, Michel (2009), 'Method', in *Cultural TheoT}' and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Franklin, H. Bruce (1993), *M.I.A. or Mythmaking in America*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Freud, Sigmund (1973a), *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondswonh: Pelican.

Freud, Sigmund (1973b), *New IntroduC1D1}' Lectures on Psychoanalysis*, Harmondswonh: Pelican.

Freud, Sigmund (1976), *The Interpretation of Dreams*, Harmondswonh: Pelican.

Freud, Sigmund (1977), *On Sexuality*, Harrnondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1984), *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1985), *Art and Literature*, Harmondsworth: Pelican

Freud, Sigmund (1986), *Historical and Expository Works on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (2009), The Dream-Work', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Frith, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*, London: Constable.

Frith, Simon (2009), The good, the bad and the indifferent: defending popular culture from the populists', in Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Frith, Simon and Howard Home (1987), *Art into Pop*, London: Methuen.

Frow. John (1995), *Cultural Studies and Value*, New York: Oxford University Press. Fryer, Peter (1984), *Staying Power*, London: Pluto.

Gamman, Lorraine and Margaret Marshment (1988), 'Introduction', in *The Female Gaze*,

Women as Viewers of Popular Culture, edited by Lorraine Gamman and Margaret Marshment, London: The Women's Press.

Carnham, Nicholas (2009), 'Political economy and cultural studies: reconciliation or divorce', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Carnham, Nicholas and Raymond Williams (1980), 'Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction', *Media, Culture and Society,* 2 (3).

Gay, Paul du, Stuart Hall. Linda lanes, Hugh Mackayand Keith Negus (1997), *Doing Cultural Studies,* London: Sage.

Gilroy, Paul (2002), *There Ain't No Black in the Union Jack,* London: Routledge Classics.

Gilroy, Paul (2004), *After Empire,* London: Routledge.

Gilroy, Paul (2009), '"Get up, get into it and get involved" - soul, civil rights and black power', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Cilroy, Paul, Grossbery, Lawrence, and McRobbie, Angela (2000) (eds), *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall,* London: Verso.

Gledhill, Christine (2009), 'Pleasurable negotiations', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Golding, Peter and Graham Murdock (1991), 'Culture, communications and political economy', in *Mass Media and Society,* edited by lames Curran and Michael Gurevitch, London: Edward Arnold.

Goodwin, Andrew (1991), 'Popular music and postmodern theory', *Cultural Studies,* 5 (2). Gramsci, Antonio (1971), *Selections from Prison Notebooks,* London: Lawrence & Wishart.

Gramsci, Antonio (2009), 'Hegemony, intellectuals, and the state', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Gray, Ann (1992), *Video Playtime: The Gendering of Leisure Technology,* London: Routledge.

Green, Michael (1996), The Centre for Contemporary Cultural Studies', in *What* is *Cultural Studies?* A *Reader,* edited by John Storey, London: Edward Amold.

Grossberg, Lawrence (1988), *It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture,* Sydney: Power Publications.

Grossberg, Lawrence (1992), 'Is there a fan in the house?', in *The Adoring Audience,* edited by Lisa Lewis, London: Routledge.

Grossberg, Lawrence (2009), 'Cultural studies vs. political economy: is anybody else bored with this debate?', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Haag, Ernest van den (1957), 'Of happiness and despair we have no measure', in Mass Culture: *The Popular Arts in America,* edited by Bernard Rosenberg and David

Manning White, New York: Macmillan.

Haines, Harry W. (1990), They were called and they went': the political rehabilitation of the Vietnam veteran', in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds). *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Haines, Harry (1995), 'Putting Vietnam Behind Us: Hegemony and the Gulf War', in *Studies in Communication, 5.*

Hall, Stuart (1978), 'Some paradigms in cultural studies', *Annali, 3.*

Hall, Stuart (1980a), 'Encoding/decoding', in *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.

Hall, Stuart (1980b), 'Cultural studies and the Centre; some problematics and problems', in *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.

Hall, Stuart (1991), 'Old and new ethnicities', in *Culture, Globalization and the World-System*, edited by Anthony Smith, London, Macmillam.

Hall, Stuart (1992), 'Cultural studies and its theoretical legacies', in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.

Hall, Stuart (1996a), 'Cultural studies: two paradigms', in *What is Cultural Studies?* A *Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.

Hall, Stuart (1996b), 'On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall', in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London: Routledge.

Hall, Stuart (1996c), The problem of ideology: Marxism without guarantees', in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London: Routledge.

Hall, Stuart (1996d), 'When was the "post-colonial"? Thinking at the limit', in *The Postcolonial Question*, edited by L. Chambers and L. Curti, London: Routledge.

Hall, Stuart (1996e) 'Race, culture, and communications: looking backward and forward at cultural studies', in John Storey (ed.), *What is Cultural Studies:* A *Reader*, London: Edward Arnold.

Hall, Stuart (1997a), *Doing Cultural Studies*, London: Sage.

Hall, Stuart (1997b), 'Introduction', in *Representation*, edited by Stuart Hall, London: Sage.

Hall, Stuart (1997c), The spectacle of the "other:", in *Representation*, edited by Stuart Hall, London: Sage.

Hall, Stuart (2009a), The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Hall, Stuart (2009b), 'Notes on deconstructing "the popular", in *Cultural Theory and*

Popular Culture: A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Hall, Stuart (2009c), What is this "black" in black popular culture?', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Hall, Stuart and Paddy Whannel (1964), *The Popular Arts,* London: Hutchinson.

Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity,* Oxford: Blackwell.

Hawkes, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics,* London: Methuen.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style,* London: Methuen.

Hebdige, Dick (1988), 'Banalarama, or can pop save us all?' *New Statesman & Society,* 9 December.

Hebdige, Dick (2009), 'Postmodernism and "the other side:", in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Hermes, Joke (1995), Reading Women's Magazines, Cambridge: Polity Press, 1995.

Hoggart, Richard (1970), 'Schools of English and contemporary society', in *Speaking to Each Other,* Volume I I, edited by Richard Hoggart, London: Chatto and Windus.

Hoggart, Richard (1990), *The Uses of Literacy,* Harmondsworth: Penguin.

hooks, bell (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black,* London: Sheba Feminist Publishers.

hooks, bell (2009), 'Postmodern blackness', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Horkheimer, Max (1978), 'Art and mass culture', in *Literary Taste, Culture and Mass Communication,* Volume XII, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.

Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism,* London: Macmillan.

larneson, Fredric (1981), *The Political Unconscious,* London: Methuen.

Iarneson, Fredric (1984), 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review, 146.*

Iarneson, Fredric (1985), 'Postmodernisrn and consumer society', in *Postmodern Culture,* edited by Hal Foster, London: Pluto.

Iarneson, Fredric (1988), 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', in *The Ideologies of Theory Essays,* Volume 2, London: Routledge.

leffords. Susan (1989), *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War,* B loomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Ienkins, Henry (1992), *Textual Poachers,* New York: Routledge.

Ienkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide,* New York: New York University Press.

Ienson, Ioli (1992), 'Fandorn as pathology', in *The Adoring Audience,* edited by Lisa

Lewis, London: Routledge.

lewitt, Robert (2005), 'Mobile networks: globalisation. networks and the mobile phone', in *Culture and Power: Culture and Society in the Age of Globalisation*, edited by Chantal Cornut- Gentille, Zaragoza: Zaragoza University Press.

Iohnson, Richard (1979), 'Three problematics: elements of a theory of working-class culture', in *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, edited by John Clarke et al., London: Hutchinson.

Iohnson, Richard (1996), 'What is cultural studies anyway?' in *What* is *Cultural Studies?* A *Reader*, edited by John Storey, London: Arnold.

Klein, Michael (1990), Historical memory, film, and the Vietnam era, in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Lacan, Iacques (1989), *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, New York: Norton.

Lacan, Iacques (2001), *Ecrits*, London: Routledge.

Lacan, Iacques (2009), 'The mirror stage', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Laclau, Ernesto (1979), *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London: Verso.

Laclau, Ernesto (1993), 'Discourse', in A *Companion to Contemporary Political Philosophy*, edited by R.E. Goodin and P. Pettit, London: Blackwell.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (2001), *Hegemony and Socialist Strategy*, 2nd edn, London: Verso.

Laclau. Ernesto and Chantal Mouffe (2009), 'Post-Marxism without apologies', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Leavis, F.R. (1933), For Continuity, Cambridge: Minority Press.

Leavis, F.R. (1972), *Nor Shall My Sword*, London: Chatto and Windus.

Leavis, F.R. (1984), *The Common Pursuit*, London: Hogarth.

Leavis, F.R. (2009), 'Mass civilisation and minority culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Leavis. F.R. and Denys Thompson (1977), *Culture and Environment*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Leavis, Q.D. (1978), *Fiction and the Reading Public*, London: Chatto and Windus.

Levine, Lawrence (1988), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Levi-Strauss. Claude (1968), *Structural Anthropology*, London: Alien Lane.

Liebes, T. and E. Katz (1993), *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas*, 2nd edn. Cambridge: Polity Press.

Light, Alison (1984), "Returning to Manderley": romance fiction, female sexuality and class', *Feminist Review, 16.*

Lovell, Terry (2009), 'Cultural production', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Lowenthal, Leo (1961), *Literature, Popular Culture and Society,* Palo Alto, California: Pacific Books.

Lyotard, Iean-Francois (1984), *The Postmodem Condition: A Report on Knowledge,* Manchester: Manchester University Press.

Macdonald, Dwight (1998), 'A theory of mass culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.

Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production,* London: Routledge &. Kegan Paul.

Maltby, Richard (1989), 'Introduction', in *Dreams for Sale: Popular Culture* in *the 20th Century,* edited by Richard Maltby, London: Harrap.

Mandel, Ernest (1978), *Late Capitalism,* London: Verso.

Marcuse, Herbert (1968a), *One Dimensional Man,* London: Sphere.

Marcuse, Herbert (1968b), *Negations,* London: Alien Lane.

Martin, Andrew (1993), *Receptions of War: Vietnam* in *American Culture,* Norman: University of Oklahoma Press.

Marx, Karl (1951), *Theories of surplus Value,* London: Lawrence &. Wishart.

Marx, Karl (1973), *Grundrisse,* Harmondsworth: Penguin.

Marx, Karl (1976a) 'Preface' and 'Introduction', in *Contribution to the Critique of Political Economy,* Peking: Foreign Languages Press.

Marx, Karl (1976b), 'Theses on Feuerbach', in *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy,* by Frederick Engels, Peking: Foreign Languages Press.

Marx, Karl (1976c), *Capital,* Volume I, Harmondsworth: Penguin.

Marx, Karl (1977), *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte,* Moscow: Progress Publishers.

Marx, Karl and Frederick Engels (1957), *On Religion,* Moscow: Progress Publishers.

Marx, Karl and Frederick Engels (1974), *The German Ideology* (student edition), edited and intro-duced by C}, Arthur, London: Lawrence &. Wishart.

Marx, Karl and Frederick Engels (2009), 'Ruling class and ruling ideas', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

McGuigan, lirn (1992), *Cultural Populism,* London: Routledge.

McLellan, Gregor (1982), 'E.P. Thompson and the discipline of historical context', in *Making Histories: Studies in History Writing and Politics,* edited by Richard Iohnson,

London: Hutchinson.

McRobbie, Angela (1992), 'Post-Marxism and cultural studies: a post-script', in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Crossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.

McRobbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge.

Medhurst, Andy (1999), 'Teaching queerly: politics, pedagogy and identity in lesbian and gay studies', in *Teaching Culture: The Long Revolution in Cultural Studies*, Leicester: NIACE Press.

Melly, George (1989), *Revolt into Style: Pop Arts in the 50s and 60s*, Oxford: Oxford University Press.

Mercer, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge.

Mills, Sara (2004), *Discourse*, 2nd edn, London: Routledge.

Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Harnden, Connecticut: Archon Books.

Morley, David (1980), *The Nationwide Audience*, London: BFI.

Morley, David (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London: Comedia.

Morris, R.J. (1979), *Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780-1850*, London: Macmillan.

Mouffe, Chantal (1981), 'Hegemony and ideology in Crarnsci', in *Culture, Ideology and Social Process*, edited by Tony Bennett, Colin Mercer and Ianet Woollacott, Milton Keynes: Open University Press.

Mulvey, Laura (1975), Visual pleasure and narrative cinema', in *Screen*, 16: 3. Myers, Tony (2003), *Slavoj Zii.ek*, London: Routledge.

Neale, R.S. (1987), 'E.P. Thompson: a history of culture and culturalist history', in *Creating Culture*, edited by Diane J. Austin Broos. London: Alien & Unwin.

Nederveen Pieterse.J. (1995), 'Globalisation as hybridisation', in *International Sociology*, 9:2, 161-84.

New Left Review (eds) (1977), *Aesthetics and Politics*, London: Verso.

Newton, Esther (1972), *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Newton, Esther (1999), 'Role models', in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject:* A *Reader*, edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Nixon, Richard (1986), *No More Viemams*, London: W H Alien.

Nixon, Sean (1996), *Hard Looks: Masculinities, Spectatotship and Contemporary Consumption*, London: UCL Press.

Nowell-Smith. Geoffrey (1987), 'Popular culture', *New Formations, 2.*

O'Connor, Alan (1989) *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, Oxford: Basil Blackwell.

Parker, Ian (2004). *Slavoj ZiZek:* A *Critical Introduction*, London: Pluto Press.

Perryman, Neil (2009), 'Doctor Who and the convergence of media', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Pilger, John (1990), Vietnam movies, in *Weekend Guardian*, 24-5 February.

Polan, Dana (1988), 'Complexity and contradiction in mass culture analysis: on Ien Ang *Watching Dallas', Camera Obscura, 16.*

Porter, Roy (1990), *The Enlightenment*, Basingstoke: Macmillan.

Propp, Vladimir (1968), *The Morphology of the Folktale*, Austin: Texas University Press.

Radway, lanice (1987), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London: Verso.

Radway, lanice (1994), 'Romance and the work of fantasy: struggles over feminine sexuality and subjectivity at the century's end', in *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*, edited by Ion Cruz and Justin Lewis, Boulder: CO Westview Press.

Rakow, Lana F. (2009), 'Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences*, New York: Cambridge University Press.

Ritzer, C. (1999), *The McDonaldization Thesis*, London: Sage.

Rosenberg, Bernard (1957), 'Mass culture in America', in *Mass Culture: The Popular Arts* in *America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.

Ross, Andrew (1989), No *Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London: Routledge.

Rowe, John Carlos and Berg, Rick (eds) (1991), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.

Saeed, Amir (2009), 'Musical jihad', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Said, Edward (1985), *Orientalism*, Harmondswonh: Penguin.

Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books.

Samuel, Raphael (1981), *Peoples' History and Socialist Theory*, London: Routledge &. Kegan Paul.

Saussure, Ferdinand de (1974), *Course in General Linguistics*, London: Fontana.

Schiller, Herbert (1978), Transnational media and national development', in *National*

Sovereignty and International Communication, edited by K. Nordensteng and Herbert Schiller, Norwood, NJ: Ablex.

Schiller, Herbert (1979), Translating media and national development', in *National Sovereignty and International Communication*, edited by K. Nordenstreng and Herbert Schiller.

Schudson, Michael (2009), The new validation of popular culture: sense and sentimentality in academia', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Shils, Edward (1978), 'Mass society and its culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication*, Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils,Cambridge: Chadwyck Healey.

Showalter, Elaine (1990), 'Introduction', in *Speaking of Gender*, edited by Elaine Showalter, London: Routledge.

Smith, Barbara Herrnstein (1988), *Contingencies of Value*, Cambridge: Harvard University Press.

Sontag, Susan (1966), *Against Interpretation*, New York: Deli.

Stacey, Iackie (1994), *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatotship*, London: Routledge.

Stedman Iones, Careth (1998), Working-class culture and working-class politics in London, 1870-1900: notes on the remaking of a working class', in *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.

Storey, John (1985), 'Matthew Arnold: The politics of an organic intellectual', *Literature and History*, 11 (2).

Storey, John (1992), Texts, readers, reading formations: *My Poll and My Partner Ioe* in Manchester in 1841', *Literature and History*, 1 (2).

Storey, John (1994), "Side-saddle on the golden calf": Moments of utopia in American pop music and pop music culture', in *An American Half Century: Postwar Culture and Politics in the USA*, edited by Michael Klein, London: Pluto Press.

Storey, John (ed.) (1996), *What* is *Cultural Studies: A Reader*, London: Edward Arnold.

Storey, John (1999a), *Cultural Consumption and Everyday Life*, London: Edward Arnold.

Storey, John (1999b), 'Postmodernism and popular culture', in *The Routledge Dictionary of Postmodernism*, edited by Stuart Sirn, London: Rontledge.

Storey, John (2001a), The sixties in the nineties: Pastiche or hyperconsciousness', in *Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, edited by Anna Cough-Yates and Bill Osgerby, London: Routledge.

Storey, John (2001b), The social life of opera', in *European Journal of Cultural Studies*, 6: 1.

Storey, John (2002a), 'Expecting rain: opera as popular culture', in *High-Pop*, edited by Iirn CoB ins, Oxford: Blackwell.

Storey, John (2002b), 'The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf', in *Film and Popular Memory*, edited by Paul Grainge, Manchester University Press.

Storey, John (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Oxford: Blackwell.

Storey, John (2004), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, 2nd edn, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Storey, John (2005), 'Popular', in *New* Key *Words: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, edited by Tony Bennett et al., Oxford: Blackwell.

Storey, John (2006), 'Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester', in *International Journal of Cultural Studies*, 9: 4.

Storey, John (2008), 'The invention of the English Christmas', in *Christmas, Ideology and Popular Culture*, edited by Sheila Whiteley, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Storey, John (2009), 'Rockin' hegemony: West Coast rock and Arnerika's war in Vietnam', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Storey, John (2009b) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn. Harlow: Pearson Education.

Sturken, Marita (1997), *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.

Thomkins, lane (1985), *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York: Oxford University Press.

Thompson, E.P. (1976), 'Interview', *Radical History Review, 3*.

Thompson, E.P. (1980), *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth: Penguin.

Thompson, E.P. (1995), *The Poverty of Theory*, 2nd edn, London: Merlin Press.

Tomlinson, John (1997), 'Internationalism, globalization and cultural imperialism', in *Media and Regulation*, edited by Kenneth Thompson, London: Sage.

Tomlinson, John (1999), *Globalization and Culture*, Cambridge: Polity Press.

Tong, Rosemary (1992), *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, London: Routledge.

Tumin, Melvin (1957), 'Popular culture and the open society', in *Mass Culture: The Popular Arts* in *America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.

Turner, Graeme (1996), *British Cultural Studies: An Introduction*, 2nd edn, London: Routledge.

Vlastos, Stephen (1991), 'America's "enemy": the absent presence in revisionist Vietnam War history', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.

Volosinov, Valentin (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*, New York: Seminar Press.

Walby, Sylvia (1990), *Theorising Patriarchy*, Oxford: Blackwell.

Walton, David (2008), *Introducing Cultural Studies: Learning through Practice*, London: Sage.

Warner, Michael (1993), 'Introduction', in *Fear of a Queer Planet*, edited by Michael Warner, Minneapolis: Minnesota University Press.

Webster, Duncan (1988), *Looka Yonder!*, London: Comedia, 1988.

Webster, Duncan (2009), 'Pessimism, optimism, pleasure: the future of cultural studies', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

West, Cornel (2009), 'Black postmodernist practices', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

White, David Manning (1957), 'Mass culture in America: another point of view', in *Mass Culture:The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.

Williams, Raymond (1957), 'Fiction and the writing public', *Essays in Criticism, 7.*

Williams, Raymond (1963), *Culture and Society*, Harmondsworth: Penguin.

Williams, Raymond (1965), *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin.

Williams, Raymond (1980), 'Base and superstructure in Marxist cultural theory', in *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso.

Williams, Raymond (1981), *Culture*, London: Fontana.

Williams, Raymond (1983), *Keywords*, London: Fontana.

Williams, Raymond (2009), The analysis of culture', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Williamson, Iudith (1978), *Decoding Advertisements*, London: Marion Boyars.

Willis, Paul (1990), *Common Culture*, Buckingham: Open University Press.

Willis, Susan (1991), A *Primer for Daily Life*, London: Routledge.

Winship, Ianice (1987), *Inside Women's Magazines*, London: Pandora.

Wright, Will (1975), *Sixguns and Society:* A *Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press.

Zelizer, Barbie (1995), 'Reading the past against the grain: the shape of memory studies', in *Critical Studies in Mass Communication*, June.

Zizek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.

Zizek, Slavoj (1991), *Looking Awry: An Introduction to iacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.

Zizek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: lacques Lacan in Hollywood and Out*, London: Routledge.

Zizek, Slavoj (2009), 'From reality to the real', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

يقدّم كتاب "النظرية الثقافية والثقافة الشعبية" مدخلاً واضحاً ومتماسكاً للنظرية الثقافية ومصدراً شاملاً لفهم مناهج الدراسات الثقافية والثقافة الشعبية، مثل المذهب الثقافي، والماركسية التقليدية، ومدرسة فرانكفورت، والمذهب التوسيري، ونظرية الهيمنة، والدراسات الثقافية والتحليل النفسي بمناهجه المختلفة (التحليل النفسي الفرويدي/ التحليل النفسي السينمائي/ التحليل النفسي اللاكاني)، والبنيوية، وما بعد البنيوية، والجندر، والجنسانية، والعرق، والعنصرية، والتمثيل، وما بعد الحداثة، والدراسات الثقافية ما بعد الماركسية. وفيه يبحث الكاتب الأسس لاستيعاب كيفية نشوء الثقافة، ويسلّط الضوء على مختلف النماذج المستخدمة في تحليلها.

والكتاب مصدر مهم وشامل لدراسة الثقافة الشعبية ومجموعة واسعة من النظريات الثقافية. وهو يوفر مرجعاً أساسياً للمهتمين بالدراسات الثقافية والثقافة الشعبية ولطلاب المرحلة الجامعية والدراسات العليا للدراسات الثقافية، ودراسات وسائل الإعلام، ودراسات الاتصال، وعلم اجتماع الثقافة، والثقافة الشعبية وغيرها من المواضيع ذات الصلة.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال وناشئة

كلمة
KALIMA

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

9 789948 224204